
Neere Lyrik
INTERKULTURELLE UND INTERDISZIPLINÄRE STUDIEN
2
GEDICHTE SCHREIBEN IN ZEITEN DER UMBRÜCHE
TENDENZEN DER LYRIK SEIT 1989 IN RUSSLAND UND DEUTSCHLAND
10:54
Neue Nachricht
Пробел
Herausgegeben von Henrieke Stahl und Hermann Korte

Neuere Lyrik · 2
Interkulturelle und interdisziplinäre Studien

Neuere Lyrik
Interkulturelle und interdisziplinäre Studien

Herausgegeben von
Dmitrij Bak, Hermann Korte, Hiroko Masumoto, Stephanie Sandler
und Henrieke Stahl

Band 2



Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche

Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland

Herausgegeben von Henrieke Stahl und Hermann Korte



Leipzig 2016

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über ‹http://dnb.d-nb.de› abrufbar.

Anschrift der Herausgeber:
Prof. Dr. Henrieke Stahl-Schwaetzer
Universität Trier
Fachbereich II Slavistik
54286 Trier
stahl@uni-trier.de

Covergestaltung unter Verwendung einer Bildvorlage von Holle Frank
Umschlaggestaltung: Christopher Triplett, Marburg

ISBN 978-3-86688-599-8 (Print)
E-ISBN 978-3-86688-600-1 • DOI 10.3726/b11859





Biblion Media GmbH
Leipzig

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

III. Lyrik nach 2000: Geschichte und Politik

IV. Lyrik in Transition

Vorwort

Die Konferenz „Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche“, organisiert von Henrieke Stahl und Hermann Korte in Zusammenarbeit mit der Russischen Staatlichen Geisteswissenschaftlichen Universität (RGGU) und dem Institut für Sprachwissenschaft an der Russischen Akademie der Wissenschaften, fand im Mai 2013 in Moskau an den beiden genannten Institutionen statt. Die von der DFG im Rahmen des Programms zum Aufbau von wissenschaftlichen Kooperationen geförderte Tagung erweitert das 2010 ebenfalls durch eine DFG-Tagung[1] konstituierte Trierer Forschernetzwerk zur russischen Gegenwartslyrik um die Germanistik. Flankiert wurde die Arbeit durch eine vom DAAD geförderte Kooperation mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern der japanischen Universitäten Waseda und Kobe 2015–2016, mit denen die Universität Trier eine Partnerschaft unterhält. Aus diesen internationalen Forschungsbeziehungen ging ein deutsch-russisches bilaterales Projekt hervor, das 2015–2018 mit Förderung durch die DFG und auf russischer Seite durch RGNF zur „Typologie des Subjekts in der russischen Gegenwartsdichtung“ arbeitet und den russischen Schwerpunkt um komparatistische Ausblicke in die deutsche Gegenwartslyrik ergänzt. Der vorliegende Band vereint Beiträge der Moskauer Konferenz 2013 mit ausgewählten Arbeiten, die im Rahmen der DAAD geförderten Kooperation und des Projekts zur „Typologie des Subjekts“ verfasst wurden. Die Entstehung mehrerer Aufsätze verdankt sich außerdem einem von der Nikolaus Koch Stiftung Trier geförderten Projekt zur russischen Gegenwartslyrik in Einzeldarstellungen.

Nachdem mit dem Themenband zur Tagung von 2010 eine russischsprachige Publikation vorliegt, erscheint das vorliegende Buch auf Deutsch (mit der Ausnahme eines englischen Beitrags), um die aktuelle Forschung zur russischen Gegenwartslyrik für das deutsche akademische Publikum zu erschließen. Diese Publikationsform begründet die Entscheidung, auf die wissenschaftliche Transliteration der kyrillischen Buchstaben zu verzichten und stattdessen die deutsche Duden-Transkription zu verwenden. In Ausnahmen wurde die Schreibweise von kyrillischen Namen beibehalten, die ihren Ursprung in den Transkriptionsformen anderer Sprachen hat, aber auch in Deutschland üblich ist. In den bibliographischen Angaben wird in den meisten Fällen das Russische in kyrillischer Schrift verwendet.

An der formalen Redaktion des Bandes wirkten Frau Ekaterina Evgrashkina sowie Frau Alexandra Tretakov unterstützend mit, denen hierfür herzlich gedankt sei.

Henrieke Stahl und Hermann Korte, Pfingsten 2016

[1] Шталь / Рутц (ред., 2013). Rezension des Bandes: Kukuj (2014), Hodgson (2015).

Henrieke Stahl / Hermann Korte

Einleitung[1]

Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche

Der vorliegende Band fragt nach Spezifika der neueren Lyrik seit 1990, einer Zeit, die für Deutschland und Russland mit einem einschneidenden historischen Umbruch begann und die neben landesspezifischen Transformationsschritten mit der Digitalisierung eine weitere tiefgreifende Veränderung gebracht hat. Wie reagieren Lyrikerinnen und Lyriker auf diese Umbrüche? Haben sie eine Bedeutung für die Themenwahl, die kommunikativen und ästhetischen Funktionen, die poetischen Verfahren und Strategien? Können für die letzten 25 Jahre poetische und auch poetologisch reflektierte Veränderungen ausgemacht werden? Gibt es in Russland und Deutschland parallele Entwicklungen? Welche Differenzen prägen die Gegenwartslyrik beider Länder? Dabei wird davon ausgegangen, dass die Ebenen der Vergleichbarkeit selbstverständlich nicht länderübergreifend zu konstruieren und konzipieren sind. Ein wichtiger Unterschied liegt beispielsweise darin, dass Ostdeutschland, die ehemalige DDR, eine politische, soziale, ökonomische und kulturelle Zäsur erlebte – einen tiefgreifenden Umbruch mit Rückwirkungen auf die Literatur und ihren empfindlichsten Seismographen, die Lyrik –, während für Westdeutschland, die ‚alten' Bundesländer, zunächst kaum ein entsprechend nachhaltiger Umbruch bemerkbar war. Vor diesem Hintergrund fokussieren die meisten Einzelbeiträge zur deutschsprachigen Lyrik die Perspektive auf Lyrikerinnen und Lyriker der ehemaligen DDR.

In den Beiträgen wird versucht, Perspektiven für mögliche Antworten auf diese Fragen mit Hilfe der Beschreibung und Deutung von Funktionen und Sinn konkreter Gedichte zu eröffnen. Im Mittelpunkt stehen ausgewählte poetische Texte verschiedener Autorinnen und Autoren, die auf Russisch oder Deutsch schreiben, aber im Einzelfall auch aus anderen Ländern (Österreich, Japan) kommen. In methodischer Hinsicht werden die poetischen Texte unterschiedlich behandelt; neben hermeneutischen, formalästhetischen und kulturwissenschaftlichen stehen linguistische Ansätze. Der Schwerpunkt des Bandes liegt auf der russischen Lyrik, während den Untersuchungen zur deutschen Lyrik die Aufgabe einer Vergleichsfolie zugedacht ist.

---

[1] An der Recherche für diese Einleitung wirkten Ekaterina Evgrashkina, Marion Rutz und Alexandra Tretakov mit, denen für ihre Unterstützung gedankt sei. Einzelne Textbausteine der Einleitung weisen Überschneidungen mit der russischsprachigen Einleitung in den Band „Image – Dialog – Experiment" auf (Шталь / Рутц 2013).

Für diesen Band konnten ausgewiesene Spezialisten für die russische Literatur und insonderheit Lyrik der Gegenwart gewonnen werden. In Russland konzentrierte sich die Forschung zur Gegenwartslyrik zunächst in der Linguistik. Eine wichtige Rolle in der russischen Forschung zur Gegenwartslyrik spielen zwei Institute der Russischen Akademie der Wissenschaften in Moskau: zum einen das W.W. Winogradow-Institut für russische Sprache (Институт русского языка РАН), das die internationale Forschung in regelmäßig stattfindenden Konferenzen bündelt und unter der Leitung von Natalja Fatejewa ein Zentrum für interdisziplinäre Untersuchungen künstlerischer Texte mit verstärkter Ausrichtung auf die Gegenwartslyrik eingerichtet hat; zum anderen das Institut für Sprachwissenschaft (Институт языкознания РАН), das unter Leitung von Natalija Asarowa ein „Zentrum für linguistische Untersuchungen der Weltpoesie" mit einem Schwerpunkt in der Gegenwartslyrik besitzt.[2]

Auch die russische Literaturwissenschaft hat die Forschung zur Gegenwartslyrik institutionell verankert, wie zum Beispiel an der Russischen Staatlichen Geisteswissenschaftlichen Universität in Moskau (RGGU), die ein „Zentrum für neuere Literatur" (Центр новейшей литературы) mit dem 2011 gegründeten Prigow-Labor[3] ausweist und turnusmäßig Sapgir-Tage (Сапгировские чтения)[4] durchführt. Von der RGGU beteiligen sich an diesem Band der renommierte Versspezialist Juri Orlizky sowie Michail Odessky und Elena Seifert. Die russische Forschung zur Gegenwartslyrik zeichnet sich dadurch aus, dass sie bewusst den Kontakt zur Dichterszene pflegt und die beiden philologischen Teildisziplinen miteinander sowie mit der Literaturkritik und Dichtung interagieren lässt.[5]

In der internationalen Slavistik dominiert der literaturwissenschaftliche Zugang zur Gegenwartslyrik. Mit Willem Weststeijn, dem langjährigen Herausgeber der internationalen Fachzeitschrift Russian Literature und aktiven Übersetzer zeitgenössischer russischer Lyrik in das Niederländische, oder den Slavisten Rainer Grübel und Robert Hodel, der jüngst eine zweisprachige Anthologie zur russischen Gegenwartslyrik herausgebracht hat[6], oder Mark Lipovetsky, bekannt für seine in Koautorschaft verfasste Geschichte der russischen Gegenwartsliteratur (1950-90er[7]), konnten besondere Spezialisten für die russische Gegenwartslyrik gewonnen werden. Henrieke Stahl machte in den letzten Jahren die Uni-

---

[2] Sie veranstalten regelmäßig gemeinsam Konferenzen. Vgl. z.B. den Band: Степанов / Фатеева (ред., 2007).

[3] 2011 wurde am Zentrum für die neuere russische Literatur der RGGU ein Prigow-Labor gegründet (siehe: http://www.cnrl.ru/prigov.html).

[4] Die zwölften «Сапгировские чтения» haben am 20.-21. November 2015 stattgefunden.

[5] Hier kann z.B. auf die folgende Anthologie verwiesen werden, die in der Kooperation von Wissenschaftlern der russischen und amerikanischen Literaturszene entstand: High (ed., 2000).

[6] Hodel (2015).

[7] Лейдерман / Липовецкий (2003).

versität Trier mit seit 2010 drei DFG-geförderten internationalen Fachkonferenzen[8] und einem bilateralen deutsch-russischen Projekt (DFG / RGNF) zu einem sichtbaren Ort zur Erforschung der Gegenwartslyrik, an dem über die Slavistik hinaus in der Kooperation mit Trierer Kolleginnen und Kollegen auch andere Philologien wie die Japanologie und Sinologie in die Forschungszusammenhänge integriert sind.[9]

Auf Seiten der deutschen Germanisten versammelt der Band ebenfalls ausgewiesene Experten. So ist Stefan Elit u.a. ein Kenner der Lyrik Uwe Kolbes, zu dem er einen Sammelband herausgab;[10] außerdem ist er Mitherausgeber des Jubiläums-Sonderbands der „Zeitschrift für deutsche Philologie" zum Thema „Deutschsprachige Literatur seit 1989" (zusammen mit Norbert Eke). Frieder von Ammon hat 2012 bei V&R unipress einen Kongressband anlässlich des 5. Todestages von Thomas Kling mitherausgegeben[11] und kennt als ehemaliger Mitarbeiter am Literaturhaus München die aktuelle Lyrik-Szene. Dirk von Petersdorff – selbst Lyriker – hat eine Anzahl grundlegender Arbeiten zur Gegenwartsliteratur verfasst. Peter Geist, der bei Erich Schmidt das voluminöse Grundlagenwerk „Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts" herausgegeben hat (zusammen mit Ursula Heukenkamp), ist einer der maßgeblichen Experten für die Geschichte der DDR-Lyrik und hat zeitweilig als Mitarbeiter des Brecht-Hauses Berlin eine große Anzahl von Veranstaltungen zusammen mit Gegenwartslyrikern durchgeführt. Hermann Korte schließlich ist ein durch entsprechende Publikationen breit ausgewiesener Spezialist für deutsche Lyrik seit 1945 und insbesondere für die Geschichte der Lyrik seit 1945 und auch seit der deutschen Wiedervereinigung.

---

[8] DFG-Konferenz „Image – Dialog – Experiment. Felder russischen Gegenwartsdichtung" 2010 (vgl. Шталь / Рутц [ред.] 2013), DFG-Konferenz in Moskau Mai 2013 mit dem Thema des vorliegenden Bandes, Konferenz im Rahmen des DFG/RGNF-Projekts zur „Typologie des Subjekts" mit dem Thema „Grundlagen: Theorie des Subjekts und die Gegenwartsdichtung in Russland und Deutschland" im November 2015 in Trier (Publikation in Vorbereitung). Im Juli 2016 findet die vierte internationale Konferenz in Moskau an den Instituten für Sprachwissenschaft sowie der russischen Sprache der Russischen Akademie der Wissenschaften statt, das Thema lautet: „Typen des Subjekts und ihre Darstellungsformen in der neuesten Lyrik (1990–2015)".

[9] Gegenwärtig befindet sich ein Band zum Thema „Gegenwartslyrik in Asien – Spannungsfelder und Kreuzungspunkte von Tradition und Innovation" in Vorbereitung (herausgegeben von Andreas Regelsberger, Christian Soffel und Henrieke Stahl).

[10] Vgl. Elit (Hg., 2012).

[11] Vgl. Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hgg., 2012).

Lyrik in Zeiten der Umbrüche: Russland

Die Fragestellung des vorliegenden Themenbandes begründet sich durch die Sachlage, dass der historische Umbruch von 1990 einen Transformationsprozess auslöste, der für Russland die gesamte Struktur des Literatur- und Bildungsbetriebes grundlegend veränderte: Der bürokratische Apparat zerfiel, die staatlich verordnete Literaturdoktrin bis hin zur Zensur wurde abgeschafft und der etablierte Bildungskanon einschließlich der zugehörigen Forschung verlor seinen Wert.[12] Der Buchmarkt konstituierte sich mit der Beendigung staatlicher Finanzierung der Verlage[13] von Grund auf neu: Es entstanden andere Unternehmensformen im Verlagswesen, und nicht zuletzt die Leserschaft musste sich in praktischer wie ästhetischer Hinsicht grundsätzlich umorientieren. In den 1990er Jahren lebten Autoren und Leserschaften gleichsam parallel in teils isolierten, teils sich überschneidenden, zumeist aber konfligierenden „Literaturen".

Mit dem Ende der Sowjetunion wandelten sich auch notwendig die ästhetischen Prinzipien und der Literaturbegriff – die offiziell gültige Literaturdoktrin zu Form, Sprache und Funktion wurde außer Kraft gesetzt und die inoffiziellen, der Zensur sich entziehenden Formen wurden allgemein zugänglich. Die bisher marginalisierte oder zu großen Teilen der Öffentlichkeit vorenthaltene Literatur konnte sich erstmals breit entfalten: Der sog. „Untergrund" bzw. die „andere" oder „zweite Kultur" wurde legal, die russische Exilliteratur „kehrte heim" und nicht zuletzt konnte nun die eigene verdrängte oder ideologisch vereinnahmte russische Literaturtradition auf neue Weise gelesen werden. Aus den Archiven wurde eine große Menge unbekannter Materialien zugänglich. Auch gelangte die neuere europäische und außereuropäische Literatur einschließlich ihrer theoretischen und wissenschaftlichen Ansätze in einer Flut von Übersetzungen nach Russland.

Die russische Gegenwartsliteratur ist daher allgemein und die Gegenwartslyrik speziell durch einen hohen Grad an Inhomogenität und Komplexität verschiedener Sphären der Literatur gekennzeichnet. Im Laufe der 1990er Jahre bildete sich in Russland eine heterogene, durch agonale wie dialogische Interaktionsformen geprägte plurale Literaturlandschaft, die sich zwischen sowjetischer, aber auch vorsowjetischer Tradition und Rezeptionsformen der Postmoderne aufgespannt zeigt.

Diese Spaltungen stellen die Weiterentwicklung der Situation der Literatur in der Sowjetzeit dar, in welcher zwei parallele und nur punktuell interferierende „Geschichten" der russischen Literatur seit 1930 entstanden waren: die offizielle versus inoffizielle bzw. nicht der Zensur unterstellte Literatur. Diese beiden „Li-

---

[12] Vgl. zu den Transformationsprozessen im Einzelnen: Menzel (2001) (in der russischen Übersetzung: Менцель 2006).

[13] Vgl. genauer: Menzel (2001, S. 48 ff.) / Менцель (2006, v.a. S. 36 f.).

teraturen“ verfügten jede über ihre eigenen „Klassiker“, wiesen ein spezifisches Gattungsspektrum und eigene Formen der Interaktion mit anderen Literaturen auf. Diese „Einzelgeschichten“ der Literatur zeigten sich zunächst in den 1990er Jahren und nach der Jahrtausendwende eng verknüpft mit der Generationsfrage[14].

Heute befinden sich diese Schichten in einem Auflösungsprozess. Denn die jüngeren Autoren knüpfen gleichzeitig an unterschiedliche, auch vorsowjetische Schreibweisen an. Es herrschen singuläre und in stetem Wandel befindliche Schreibweisen vor, welche Gruppenbildung zu einem primär sozialen Phänomen ohne ästhetische Bindung machen. Hinzu kommt, dass um die Jahrtausendwende der Einfluss der neuen Medien Computer und Internet für die Literatur[15] sowie eine heute zunehmend sichtbarere transkulturelle[16] Orientierung hervortraten. Das digitale Zeitalter und die Globalisierung prägen nicht nur die Alltagswelt des literarischen Lebens bis in die Institutionen hinein und beeinflussen die Ausdehnung wie Strukturierung der Literatur, sondern begünstigen auch die Schaffung neuer Formen, Verfahren, Funktionen und Genres.[17]

Die Lyrik nimmt innerhalb dieses skizzierten Rahmens eine Schlüsselstellung ein, denn sie ist, im Unterschied vor allem zur Prosa, abgekoppelt vom kommer-

---

[14] Hodel (2015) legt seiner Anthologie die Generationszugehörigkeit zugrunde.

[15] Bereits 1995/96 wurde der „Zhurnalnyj sal“ als Plattform für die Internetvariante der „dicken (Literatur)Zeitschriften“ eröffnet, die Seite vavilon.ru mit einem umfangreichen Textarchiv entstand 1997, das livejournal / zhiwoj zhurnal verzeichnete 2001 mit r_l seinen ersten russischen Blogger. Vgl. zu „Zhurnalnyj sal“ u.a. Literaturseiten: Костырко (2011). Vgl. zur Entstehung des Vavilon-Projekts: Кузьмин (2001). Siehe auch zum „RuNet“: Schmidt / Teubener / Konradova (ed., 2006) und auf Russisch: Конрадова / Тойбинер / Шмидт (изд., 2009).

[16] Zum Begriff der transkulturellen Literatur: Iljassova-Morger (2009).

[17] Vgl.: „Anfang der 2000er Jahre hat sich die Situation des persönlichen und schöpferischen Reifens durch das massenhafte Eindringen neuer Informations- und Kommunikationstechnologien in das Leben der Menschen verändert. Die Rede ist nicht nur von Veränderungen in der Weltanschauung und den Verhaltensweisen, […] sondern auch von einer neuen Sozialisationsform des jungen Autors […]“ [«В начале 2000-х гг. ситуацию личностного и творческого созревания изменило массовое проникновение в жизнь человека новых информационных и коммуникационных технологий. Речь идет не только о переменах в мировосприятии и поведенческих моделях (...) но и о новой форме социализации молодого автора»] (Кузьмин 2008, S. 37). Zu den neuen Formen gehört etwa die von Wernizki erfundene „tanketka“. Vgl. die Internetseite http://26.netslova.ru/; vgl. auch: Верницкий (2008); siehe genauer die Arbeiten: Schmidt (2011, S. 13 ff. zu Tanketki) und Ткаченко (2013).

Durch Internetformen von Literatur wie livejournal-Blogs wurden auch neue Leser und Dichter gewonnen, so beispielsweise die Schülergeneration, die bereits eigene Dichterkulte generiert (vgl. Вера „vero4ka“ Полозкова, Wera Poloskowa, die mittlerweile auch erfolgreich in Buchform publiziert, siehe z.B. Полозкова 2013). Dem auch in Russland verbreiteten poetry slams entstammen Dichter wie Andrei Rodionow (dazu siehe Кузьмин 2008, S. 30; vgl. außerdem Маурицио 2013), Anna Russ, Gennadi Kanewski u.a.; vgl. auch Ульянов (2007).

ziellen Gewinn und daher potentiell besonders offen für Risiko und Experiment. Hinzu kommt, dass die Lyrik ihren Aktions- wie Rezeptionshorizont veränderte: In den 1990ern büßte sie ihren „breiten Leser“ ein.[18] Auf den Prestigeverlust, der die Lyrik stärker als andere Gattungen betraf, reagierte sie mit Strategien zu Neupositionierung und Selbstkanonisierung (Verlagsgründungen, Klubs und Salons, Festivals, Rankings[19], Sponsoreneinwerbung, Präsenz im Internet auch mit interaktiven Formen usw.). Es entwickelte sich, begünstigt durch den im 18. Jahrhundert angelegten, in der Romantik entfalteten und gerade in der sowjetischen Zeit mit ihrer literarischen ‚Doppelkultur‘ (staatlich versus illegal) neu verankerten „Literaturzentrismus“[20], auf neue Weise ein elitärer Diskurs in der Dichtung[21], der in Zirkeln und sozialen Netzen und schließlich vor allem im Internet in lyrischer, aber auch literaturkritischer Form lebhaft geführt wird[22]. Als hochgradig reflexives Medium findet die Lyrik in Russland heute erneut bei Intellektuellen als Lesern wie Dichtern besondere Aufmerksamkeit, was u.a. in einem neuen Aufschwung politischer Lyrik resultiert. Diese Wertschätzung findet Ausdruck auch in einem neuen Mäzenatentum[23]. Lyrik wird – ohne das Bewusstsein der Sonderstellung des Ästhetischen aufzugeben bzw. gerade dank des ästhetischen Sonderstatus – als Teil sozialen, gesellschaftlichen und heute zu-

---

[18] Dies bedeutete z.B. den breit beklagten „Verlust der Leserschaft“, d.h. den Verlust eines ‚gebildeten‘ Standardlesers, an dessen Stelle ein konsumierendes Massenpublikum trat, und die Ausgliederung einer schmalen Schicht intellektueller Leser mit elitärem Anspruch. Vgl. dazu: Menzel (2000) sowie zur Wandlung von Schriftstellerbild und Leserschaft in Russland und der SU: Witte (1996).

[19] Проект «110 к 10 с чем-то» [110 zu 10 mit etwas]: http://www.guelman.ru/slava/10/10p.htm. Siehe auch Вестстейн (2013).

[20] Der Terminus geht zurück auf I. Kondakow (Кондаков 2004, S. 232; Кондаков 2008). Vgl. zur spezifischen Rolle der Literatur in Russland seit dem 18. Jh. genauer: Лотман (1996, v.a. S. 84-123). Vgl. zur Entwicklung des russischen Dichterbildes und seinen verschiedenen Ausprägungen den Band von Sandler (ed., 1999).

[21] Vgl. zur neuen ‚Dichtung für Dichter‘ etwa: Алехин (2006). Es ist insgesamt eine starke Intellektualisierung der Dichtung zu beobachten, indem viele Wissenschaftler zugleich als Dichter bzw. Dichter als Akademiker tätig sind (dies gilt auch für eine Reihe der an diesem Band beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler). Diesem Trend stehen jüngere Lyrikerinnen und Lyriker mit provokativ vulgären, subkulturellen oder (pseudo-)neoprimitivistischen Texten entgegen (vgl. z.B. hierzu: Мауриццио 2013 und den Beitrag von Gretchko in diesem Band).

[22] Vgl. z.B. die Internetzeitschriften: „text only“: http://textonly.ru/titlePage/ (in der Redaktion sind u.a. Ajsenberg, Dawydow, Kukulin, Lipovetsky), «РЕЦ»: http://polutona.ru/ (geführt von u.a. Anna Golubkowa).

[23] So finanzieren sich z.B. die Poesiezeitschriften „Arion“ und „Wosduch“ über private Sponsoren; dies gilt auch für Literaturpreise wie die (mit 50.000$ dotierte) „Premija *Poet*“ und literarische Wettbewerbe wie den für den Nachwuchs vorgesehenen „Debjut“ (mit Poesiesparte), Festivals usw. Jewgeny Stepanow fördert z.B. eine Reihe von Literaturzeitschriften und -zeitungen: z.B. „Deti Ra“, „Futurum Art“, „Sinsiver“ (siehe: http://www.futurum-art.ru).

nehmend auch wieder politischen Handelns[24] begriffen und als intellektueller Freiraum geschätzt.

Die skizzierte Situation bildet eine Schwierigkeit für Überblicksdarstellungen der Lyrik seit 1990[25]. In Anlehnung an die historischen Zäsuren bietet sich eine Gliederung in zwei Phasen (1990er, Neues Jahrtausend) an, deren Kohärenz in paradigmatischer Hinsicht damit aber nicht präjudiziert ist.[26] Es hat sich bisher kein übergreifender Name für diesen Zeitraum in der russischen Philologie etabliert. Der gelegentlich anzutreffende Begriff „Bronzezeit“[27] ist, wie Willem Weststeijn ausführt[28], in seiner zeitlichen Rahmung mehrdeutig und bezüglich seiner inhaltlichen Implikationen im Vergleich mit dem „Goldenen“ und „Silbernen Zeitalter“ umstritten. Auch die Gültigkeit des Begriffs des Postmodernismus ist problematisch sowohl für die Gattung Lyrik[29] als auch für den hier zur Diskussion stehenden Zeitraum, auch wenn unbestrittenerweise ganze Lyrikrichtungen oder auch nur einzelne Gedichte durchaus (noch oder wieder) Züge postmodernistischer Denk- und Schreibweisen zeigen.

Lyrik in Zeiten der Umbrüche: Deutschland

Die Aporien des Postmoderne-Etiketts gelten erst recht auch für die deutschsprachige Lyrik am Beginn des 21. Jahrhunderts. Bezeichnenderweise hat es keine vertiefte Diskussion darüber gegeben: weder unter Lyrikerinnen und Lyriker noch innerhalb der sich mit Gegenwartslyrik näher befassenden Literaturwissenschaft. Doch lässt sich der Begriff noch am ehesten pragmatisch verwenden: Er grenzt die aktuelle Lyrik insgesamt von emphatischen Moderne-Poetiken ab, wie sie beispielsweise noch für Paul Celan nachweisbar sind, dessen frühe Texte unmittelbar an surrealistische Traditionen anschlossen. Einer der ersten Dichter, der in der Rezeption nordamerikanischer Poesie postmoderne Denkweisen entdeckte, war Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975), der einen ge-

---

[24] So betreibt z.B. der Dichter Kirill Medvedev (siehe Hock in diesem Band) einen „freien marxistischen Verlag“ und ist Aktivist der linken Plattform „Wpered“ ([Vorwärts]; seit 2011: «Российское социалистическое движение» [Russische sozialistische Bewegung]). Vgl. den Beitrag von Lipovetsky zu Jelena Fanajlowa: Липовецкий (2013). Vgl. auch Meindl / Witte (2011). Vgl. zu neuerer politischer Lyrik auch: Barkovskaya (2014), Bozovic (2015), Leibov (2014), Schmid (2015, S. 368-371), Stahl (2015).

[25] Rutz (2011).

[26] Historische Einschnitte und Paradigmenwechsel müssen nicht koinzidieren. Vgl. hierzu Korte (2004a, S. 2 f.).

[27] Vgl. Len (Лен 1985), der zwar die Bezeichnung „Steinzeit“ bevorzugt, aber diese mit der Zeitspanne der 1960–1980 Jahre verbindet. Vgl. zur Definition des Jahres 1960 als der Grenze einer neueren Dichtungsepoche: Каломиров <Кривулин> (1979).

[28] Вестстейн (2013).

[29] Hierzu: Рутц (2013, S. 45).

wissen Einfluss auf die Dichtung der 1970er und 1980er Jahre ausübte und zeitweilig zum Idol deutscher Pop-Literaten wurde. Allerdings hat sich Pop mit seinen medialen Formaten gerade in der Lyrik nicht durchsetzen können – mit einer signifikanten Einschränkung: Öffentliche Veranstaltungen und Wettbewerbe des so genannten *Poetry Slams*, meistens vielen Beteiligten zugänglich, haben die Rolle des Auditiven – des Vortrags und des inszenierten, effektvollen Sprechens – sehr verbreitet und damit eine Dimension des Zugangs auch und gerade zu lyrischen Texten neu belebt, die in früheren Jahrzehnten keine Bedeutung mehr hatte. Nur wenige Autorinnen und Autoren konnten sich am literarischen Markt etablieren, wie die 2015 mit dem Ingeborg Bachmann-Preis ausgezeichnete Nora Gomringer, die Tochter des mit seiner Konkreten Poesie weltweit bekannt gewordenen Dichters Eugen Gomringer.

Zwar ist nach wie vor der Gedichtband das eigentliche Leitmedium der Lyrik; immer mehr Lyrikbüchern wird jedoch eine CD-ROM beigegeben, die das Lesen und das Hören von Gedichten ermöglicht. Doch war und ist damit keine Popularisierung der lyrischen Gattung verbunden. Gedichte gehören im deutschsprachigen Raum zur exklusivsten Literaturgattung und haben sehr geringe Auflagen, sind auf öffentliche Subventionen und Unterstützungen durch die zahlreichen Lyrik-Preise angewiesen. Auch arrivierte, seit Jahrzehnten bekannte Lyriker wie Volker Braun und Hans Magnus Enzensberger können nicht mehr mit hohen Auflagen rechnen, während für viele andere ein Gedichtband mit einer vierstelligen Auflagenhöhe bereits illusorisch ist. Zugespitzt formuliert: Die Postmoderne hat an der prekären Außenseiterfunktion der lyrischen Gattung nichts verändert; Gedichte bilden im literarischen Feld seit 1945 einen literarischen Sektor für sich, der nicht mit einer adäquaten, kontinuierlichen Aufmerksamkeit des Feuilletons, des Verlagswesens und des Buchhandels rechnen kann. Der Lyriker und Essayist Gerhard Falkner, einer der scharfsinnigsten Beobachter der Lyrik-Szene seit den frühen 1980er Jahren, hat die Situation prägnant zusammengebracht:

> Die Bedingungen des Gedichts sind, und das nicht nur bei Lichte betrachtet, miserabel, und zwar in allen damit zusammenhängenden Faktoren. Sie sind so miserabel, daß man sich fragen muß, wieso diese Sumpfblüte überhaupt noch existiert. Ich denke, sie existiert immer noch aufgrund und im Schutze einer hochbesonderen Zwielichtigkeit, die auf diesem Kulturschutzgebiet, diesem abgewirtschafteten Orplid, wohl zu den Lebensbedingungen gehört. Das Leben dort ist versponnen, spökenkiekerhaft und äußerst dürftig.[30]

Das Zitat aus dem Jahr 1999 bringt die aktuellen „Bedingungen des Gedichts“ ebenso illusionslos wie präzise auf den Punkt: die „Sumpfblüten“-Existenz, das Vegetieren im „Kulturschutzgebiet“, die Dürftigkeit der materiellen Existenz und jenes ‚Spökenkiekerhaft-Versponnene‘, das lyrische Produktionsenergien antreibt. Während andere Dichter zur selben Zeit in ihren poetischen Konfessio-

---

[30] Falkner (1999, S. 113).

nen das Gedicht wegen seiner Semantik des Einzigartigen und den Dichter als Schöpfer kleiner poetischer Universen feiern, konturiert Falkner mit wenigen eingeschwärzten, durch und durch negativen Strichen die „Jammergestalt des Poeten" (so heißt der Essay, aus dem das Zitat stammt).

Die kritische, kulturpessimistische Position des Lyrikers lässt sich nicht dadurch zurückweisen, dass man auf die durch das Internet neuen Möglichkeiten verweist, im großen Ausmaß Lyrik-Foren zu schaffen, die letztlich allen Interessenten Veröffentlichungschancen bieten. Weder ist dadurch die ästhetische Qualität von Gedichten verbessert noch der Aufmerksamkeitsfokus für Lyrik nachhaltig erweitert worden. Es wäre ohnehin zu voreilig und oberflächlich, die Situation der Lyrik am Rande des literarischen Feldes auf ein feuilletonistisches Desinteresse zurückzuführen, etwa auf fehlende Rezensionen. Ein Beleg dafür ist die publizistisch mit großem Aufwand verbreitete Verleihung des Leipziger Literaturpreises an den Lyriker Jan Wagner im Jahr 2015. Der renommierte Lyrik-Kritiker Michael Braun hat anhand des Feuilleton-Echos nachgewiesen, dass Wagners Gedichte auf „vergiftetes Lob" stießen, das den Dichter gönnerhaft und vor allem „ohne nähere Prüfung" zum Produzenten einer „Lyrik voller botanischer Details und naturkundlichem Enthusiasmus"[31] erklärte und sich an der angeblichen Harmlosigkeit kunstvoll-biedermeierlicher „Regentonnenvariationen"[32] (so der Titel des Gedichtbands) erfreute – angesichts einer Welt voller Probleme, die man nun qua Verskunst für Momente vergessen könne. Das Beispiel des an einen Lyriker verliehenen Buchpreises, so sensationell es empfunden wurde, belegt einmal mehr, dass die oft beklagte feuilletonistische Minderaufmerksamkeit für die Gattung Lyrik nicht die Ursache, sondern allenfalls ein Symptom ihrer randständigen Feldposition ist.

Falkner und eine Reihe anderer Lyriker charakterisieren die innerhalb des literarischen Feldes prekäre Situation des Poeten in schonungsloser Offenheit. Die dezidiert kritische Sicht wird jedoch von anderen Lyrikerinnen und Lyrikern im dem Maße faktisch negiert, wie sie sich im Verlaufe der 1990er Jahre immer entschiedener in der für die Lyrik übrig gebliebenen literarischen ‚Nische' eingerichtet haben und die Marktsituation stillschweigend akzeptieren. Das heißt nicht, dass die Marktbedingungen der Lyrik beschönigt werden; sie sind vielmehr gar kein Thema, weil die Poesie in ihrer exzeptionellen Bedeutung als etwas Einzigartiges betrachtet wird. In der aktuellen Lyrik kommt dabei sprachschöpferischen und sprachproduktiven Energien eine besondere Aufmerksamkeit zu. So taucht in zeittypischen Poetiken seit den 1990er Jahren als Leitwort der Begriff der Sprachmagie auf. Bei Raoul Schrott heißt es:

---

[31] Braun (2016, S. 47).

[32] Wagner (2014).

> Jedes Gedicht lebt davon, daß es uns über die Musikalität, über Rhythmus und über Reim, über optische Signale eine Einheit suggeriert, die, wenn wir es nüchtern betrachten, gar nicht vorhanden ist.[33]

Die Parallelisierung von Poesie und „Musikalität" hat eine gewisse Aktualität und zeigt an, dass das Gedicht gegenwärtig nicht mehr als Statement und Botschaft verstanden wird: Die noch in den 1980er Jahren vorherrschende Dominanz des Inhaltlich-Thematischen ist vorbei. „Das Gedicht hat keinen Gegenstand, es ist selbst ein Gegenstand",[34] schreibt Ursula Krechel. Durs Grünbein definiert 2009 in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung mit dem signifikanten Titel „Vom Stellenwert der Worte" den Dichter als einen ‚Wort-Spezialisten' für eine aus dem alltäglichen Kommunikationszusammenhang herausgelöste Sprache: „Dichter sind Leute, die das Auftauchen der Worte im rechten Augenblick als die eigentliche Aufgabe ihrer Kunst verinnerlicht haben."[35] Auch für Grünbein steht fest: „Poesie ist Subjektmagie als Sprachereignis."[36]

Die Konjunktur der Sprachmagie-Formel verweist literarhistorisch deutlich auf die lyrische Moderne um 1900 zurück und wirkt daher wie eine Korrektur postmoderner Lyrik-Theorien, die im Zeichen von ‚anything goes' das Gegenwartsgedicht als Ausdruck bunter Poetik-Vielfalt und als Konglomerat unterschiedlichster Stile verstehen wollen. Durchgesetzt haben sich solche Sichtweisen allerdings nie, weil sie nur die bloße Oberfläche des literarischen Marktes und das Empfinden zufälliger Beziehungslosigkeiten skizzieren. Dagegen können manche Bekenntnisse zur Autonomie-Ästhetik auf stärkere Zustimmung rechnen, wie etwa Hans Thills These:

> Ein Gedicht steht für die Autonomie der Sprache, es baut auf die Wörter und die Prozesse, die sie in Gang bringen. Jede festgelegte Bedeutung ist zu überschreiten.[37]

Die Tendenz zur Sprachreflexion, deren Anfänge nach Indra Noël schon um 1985 zu beobachten sind, ist der unabweisbare Trend der Gegenwartslyrik.[38] Er zeichnet sich dadurch aus, dass er eindeutig eine innerliterarische Zäsur darstellt, also nicht einmal im Ansatz mit der größten politischen Zäsur der deutschen Nachkriegsgeschichte verknüpft ist, dem Ende der DDR und der deutschen Vereinigung. Es erscheint freilich paradox, dass die innerliterarische und die politische Zäsur zeitlich zusammenfallen, ohne etwas miteinander zu tun zu haben. Die Gründe dafür sind vielfältiger Natur. Für die meisten in Westdeutschland oder gar in Österreich und der Schweiz wohnenden Lyrikerinnen und Lyriker hatte die so genannte ‚Wende' keine Auswirkungen auf ihre Schreib- und Veröf-

---

[33] Schrott (1996, S. 149).

[34] Krechel (1995, S. 61).

[35] Grünbein (2010, S. 53).

[36] Ebd., S. 52.

[37] Thill (2003, S. 222).

[38] Vgl. Noël (2007).

fentlichungspraxis und auch keine auf die lyrische Produktion selbst. Niemand von ihnen fühlte sich politisch herausgefordert, schon gar nicht durch patriotische Maximen; die meisten blieben wie zuvor im prinzipiellen Sinne auf Distanz zur Macht, die ohnehin die Gegenwartspoesie völlig negierte.

Und doch ist eine wichtige Einschränkung zu machen: Für die Lyrikerinnen und Lyriker der ehemaligen DDR bedeutete das Ende ihres Staates eine politisch-gesellschaftliche und kulturelle Zäsur ohnegleichen sowie einen lebensgeschichtlichen Einschnitt, der den Alltag, das Schreiben, die Veröffentlichungspraxis und das eigene Selbstverständnis tangierte. Dabei darf gerade der hohe Anteil der Lyrik am bis dahin geltenden DDR-Literaturkanon nicht unterschätzt werden:

> Die DDR-Literatur hat in keiner Gattung in der Breite so bedeutende Leistungen aufzuweisen wie in der Lyrik.[39]

Es bedarf keiner großen Anstrengung, sich vorzustellen, dass der Kanon der DDR-Lyrik als Subkanon der DDR-Literatur von den äußeren Zäsur-Ereignissen um 1989 und 1990 auf fundamentale Weise tangiert wurde: Die vorher in ihrer Autorität und Weitsicht hoch gelobte DDR-Lyrik verlor plötzlich ihren rigide verteidigten Anspruch auf kollektive – kritische – Sinnstiftung, während sich die Lebenswelt nach der Öffnung zum kapitalistischen Westen mit seinen neoliberalen Doktrinen und verlockenden Konsumangeboten im raschen Tempo veränderte. Das Zäsurjahr 1990 setzte dem Literatur- und Kulturbetrieb der DDR ein Ende, wobei der Anfang vom Ende schon auf 1976 zu datieren ist, dem Jahr der Biermann-Ausbürgerung, dem Auftakt einer breiten Ausbürgerungs- und Ausreisewelle.[40]

Mit dem Ende der DDR verlor die DDR-Literatur, so Wolfgang Emmerich, ihre bisherige Funktion als kulturelles „Leitmedium" und „Ersatzöffentlichkeit".[41] Damit war die Kanonarchitektur in ihrem Kernbestand betroffen, und zwar nicht, weil die Autoren und ihre Werke nicht mehr am Markt waren, sondern weil in dem Maße, wie sich die Konturen der DDR-Kultur auflösten, eine über vierzigjährige Kanonisierungspraxis abrupt stoppte. War damit ein irreversibler Prozess der Dekanonisierung eingeleitet? Unter dem kapitalismuskritischen Titel „Konjunktur – und was danach?", veröffentlicht im Sammelband „Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur", resümiert 1993 Ursula Heukenkamp, die luzideste wissenschaftliche Expertin für DDR-Lyrik, die Lage und kommt zu einem hochpessimistischen Ergebnis:

---

[39] Emmerich (1997, S. 390).

[40] Die Zäsurgrenze 1990 ist als Periodisierungsdatum Autorinnen und Autoren aus der DDR plausibel, für Schriftstellerinnen und Schriftsteller des Westens aber nicht; in ihren Werken und in ihrem Selbstverständnis haben Maueröffnung und deutsche Einheit keine zäsuralen Spuren hinterlassen, so dass das literarhistorische Zäsurdatum 1990 (wie so oft in der Literaturgeschichte) ein Zäsur-Ereignis mit begrenzter Reichweite ist.

[41] Emmerich (1997, S. 436).

> Gegen die Konjunktur der Schlagwörter läßt sich nichts ausrichten. Da ist die Abwertung der DDR-Literatur im vollen Gange. Das Beste wäre, abzuwarten, bis wieder Urteile möglich sind. Doch muß man fürchten, daß in der Konjunktur die Maßstäbe für morgen aufgestellt werden; falls nämlich die Leser anfangen zu glauben, was sie heute von den Medien und von Literaturkritikern zu hören bekommen, ist es um viele der einst geschätzten Autoren geschehen.[42]

Die verunsicherte Situation von DDR-Schriftstellern nach der Wende ist leicht nachvollziehbar. 1990 fiel der äußere Ordnungsrahmen weg, der die Nachkriegslyrik auf so bequeme Weise nach West und Ost sortierte und den schnell akzeptierten Begriff der DDR-Lyrik geschaffen hatte. Dabei war schon vor der Wende der Begriff der DDR-Literatur, der jahrzehntelang eine griffige Literaturformel war, diffus geworden. DDR-Literatur wurde vielfach im Westen publiziert, oft erst Jahre später oder gar nicht dem DDR-Publikum zugänglich gemacht. Im letzten Jahrzehnt gab es DDR-Autoren und Autoren aus der DDR, die ausgewiesen, ausgebürgert und ausgereist waren oder eine Aufenthaltserlaubnis im Westen hatten. Es gab DDR-Literatur, die im Westen, in Ost *und* West und solche, die ausschließlich im Osten erschien. Und es gab Autoren, die in der DDR blieben und Literatur produzierten, die auf dem Literaturmarkt gar nicht präsent war, sondern über ein Netzwerk jenseits der offiziellen Kulturdistribution verbreitet wurde: im Osten, im Westen und manchmal auch in Ost *und* West – oder auch nur in Wohnzimmer-Lesungen am Prenzlauer Berg.

Die Befürchtung von DDR-Schriftstellern vor dem ihnen fremd erscheinenden kapitalistischen Markt mit seinen schnell wechselnden Aufmerksamkeiten hat die Furcht vor einem doppelten Abstieg noch erhöht: vor dem endgültigen Bedeutungsverlust und vor dem ökonomischen Ruin. Entsprechend pessimistisch fallen noch 1994, wie in einem Interview mit Wulf Kirsten, die Selbsteinschätzungen aus: Die Lyrik nach der Wende sei „zur Bedeutungslosigkeit geschrumpft. […] Die meisten Lyriker haben einfach keine Chance mehr, irgendwo unterzukommen."[43] Die Prognostik ist subjektiv nachvollziehbar, aber doch eher eine Frage der persönlichen Befindlichkeit: eine kollektive Dekanonisierung der DDR-Literatur und DDR-Lyrik hat es nie gegeben. Der sensationelle Aufstieg Durs Grünbeins in den Kernkanon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur symbolisiert in dieser Hinsicht die vor und nach 1990 in der Literaturkritik wie im Literaturpreissystem, also zwei einflussreichen Kanoninstanzen, unverminderte Aufmerksamkeit für ehemalige DDR-Autoren. Der politische Diskurs um Staatssicherheitsvorwürfe und Bespitzelungsopfer steigerte das Interesse noch, wobei mit der öffentlich inszenierten Enttarnung Sascha Andersons als Impressario und Staatssicherheitsbeauftragter der Prenzlauer Berg-Szene nur ein einzig gravierender Absturz aus dem Kanon der Lyrik-Subkultur zu verzeichnen war. Aus dem raschen Zerfall der gesamten lyrischen Alternativszene

---

[42] Heukenkamp (1993, S. 29).

[43] Festner / Mix (1994, S. 106).

– mit Michael Thulins Worten: „Der Überbau ist entmachtet und der Untergrund tot“[44] – stieg Grünbein wie der Phönix aus der Asche hervor, während Lyriker wie Stefan Döring, Johannes Jansen, Andreas Koziol, Frank Lanzendörfer, Detlef Opitz, Rainer Schedlinski und Michael Wüstefeld bis heute in der Randzone des Aufmerksamkeitsfeldes blieben, ohne vergessen zu sein.

Nicht Ost-Nostalgie, sondern die „ziemlich brutale Freiheit“[45] der fremden Gegenwart nach 1990 war es, die bei vielen Autoren der DDR Erinnerungsprozesse in Gang hielt, die immer wieder ins „Zentrum der beschädigten Jahre“[46] führten. Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, dass es Wende-Hymnen oder gar Vereinigungsgesänge in Erwartung blühender Landschaften aus der Feder von Lyrikern aus der DDR nicht gab. Die Erinnerungsperspektive war es, die melancholische Abschiede und Trennungsphobien bei denen erzeugte, welche vor dem Horizont individuell erfahrener Lebensgeschichte das Ende der DDR erlebten. Kurt Drawert hat die Widersprüchlichkeit dieser Situation treffend beschrieben:

> [...] Und in gewisser Weise war ich selbst überrascht, als ich in der Distanz herauszubekommen hatte, wie tief die Verletzungen auf dem Grund der Erinnerungen waren, die genau dann zur Aktualisierung kamen, als sich das kleine, hinfällige Land an seine Entsorgung gemacht hat und wie Wasser in einem Spülbecken im Abfluß verschwand. Alle waren sie plötzlich weg, die man noch hätte fragen können oder denen man noch etwas zu sagen gehabt hätte. Aber sie waren nicht etwa weg, sondern sie waren hinter Hunderten von anderen Meinungen verschwunden, und die Transparente hingen verwaist an den zerfallenen Wänden der Häuser, wie von keiner Menschenhand gemacht. Diese Flucht war es, die in der Sprache stattfand, die ich als unerträglich empfand. Dieser eilige Sprung auf ein anderes Pferd, das schon gesattelt auf der anderen Weltseite stand. Jeder war mit seiner Geschichte von nun an allein, und auch ich wollte mit meiner Geschichte von nun an allein sein.[47]

Die „Distanz“ ist für die meisten Lyriker aus der DDR, ob sie nun vorher das Land verließen oder bis zuletzt blieben, für die prekäre Positionsbestimmung konstitutiv, weil „die Verletzungen auf dem Grund der Erinnerungen“ den flotten „Sprung auf ein anderes Pferd“ auf der „anderen Weltseite“ verhinderten. Die Schreibsituation aber hat sich offenbar fundamental verändert; das Gefühl des Alleinseins dominiert, erlebt als Abschottung der anderen „hinter Hunderten von anderen Meinungen“ und als „Flucht […], die in der Sprache stattfand“. Wer wie Drawert sich nicht zu solcher Sprach-„Flucht“ entschließt, der hat nach 1990, nach der scheinbar mühelosen „Entsorgung“ der DDR, mit vergangener Realität umso mehr zu schaffen:

---

[44] Thulin (1990, S. 241).

[45] Drawert (1996, S. 116: Anhang: „Die Abschaffung der Wirklichkeit. Eine Rede“).

[46] Ebd., S. 117.

[47] Ebd., S. 116.

> Und in gewisser Weise ist mir das Land, heute, wo es mir in den Gedanken erscheint, gerade in seiner Abwesenheit, in seiner Verlorenheit, real. Als ich in ihm lebte, war es mir immer sehr unwirklich erschienen.[48]

Aus dem Konglomerat von eigenen „Verletzungen“ und „Erinnerungen“ sowie der „Abwesenheit“ und „Verlorenheit“ des ehemaligen Landes, das die eigene Realität unter ein machtvoll verteidigtes Deutungsmonopol gestellt hatte, entsteht das Problem einer Sprache für das, was bis 1990 nach Drawerts Worten „sehr unwirklich erschienen“ war.

Vor allem Brauns Dichtung hat den Anspruch bewahrt, das Große und Ganze historischer Zeitalter und weltgeschichtlicher Zäsuren auszumessen. Der subjektive Faktor Sprache gibt Kraft, eine solche Sisyphos-Arbeit auszuhalten: als Schriftsteller, der am Ende des Säkulums aus dessen Trümmern Geschichte und Gegenwart zu deuten versteht. Brauns Lyrik der 90er steht für das Dilemma solcher Autorschaft, die auf paradoxe Weise an einer virtuellen DDR-Literatur der 90er Jahre fortschreibt. In seinem Gedicht „Das Eigentum“[49] hat er seine Position in prägnante Verse gefasst:

> Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.
> KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN.
> Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.
> Es wirft sich weg und seine magre Zierde.
> Dem Winter folgt der Sommer der Begierde.
> Und ich kann *bleiben wo der Pfeffer wächst*.
> Und unverständlich wird mein ganzer Text.
> Was ich niemals besaß, wird mir entrissen.
> Was ich nicht lebte, werd ich ewig missen.
> Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle.
> Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Kralle.
> Wann sag ich wieder *mein* und meine alle.

Der Text, zeitweilig zum „‚Wendegedicht‘ schlechthin“[50] avanciert und in seiner Souveränität deutlich überschätzt, ist so aufgebaut, dass er in traditionalistischer äußerer Form, fünfhebigen Jamben mit schlichten Endreimen, unterschiedliche Reflexionsfelder miteinander verknüpft, aus denen sich eine exakte Positionsbestimmung des Ichs ergibt. Ausgangspunkt ist der Dissens zwischen der großen Mehrheit der DDR-Bevölkerung und dem Dichter, zwischen politischer Vereinigungseuphorie und dem eigenen beharrenden Gestus „Da bin ich noch“. Die Umkehrung der Büchnerschen Losung „Krieg den Palästen, Friede den Hütten“ setzt im Zitat ein Zeichen für jenen verschwundenen sozialistischen Horizont, dem das lyrische Subjekt verpflichtet bleibt. Vor diesem Horizont ist der Kanon-Aufstieg des Poems nachvollziehbar, und zwar kanontheoretisch im lebensweltlich-performativen Sinne: als Identifikationsangebot, wie zu Zeiten der bei

---

[48] Ebd., S. 117.

[49] Braun (1996, S. 141).

[50] Grub (2003, S. 457).

Braun melancholisch nachgetrauerten DDR. So berichtet Dieter Schlenstedt, dass Leser den Text „auch als Lebenshilfe nahmen", und zwar „als Formulierung eines von ihnen undeutlich Gefühlten, als Bekundung, die ihnen das Wissen gab, mit ihren Sorgen nicht allein zu sein."[51] Die Kanongröße Volker Braun schrieb, so das Fazit, auch nach dem Ende des Sozialismus Kanongedichte von großer Resonanz. Und das treue Lesepublikum in Ost und West war und ist immer noch da.

Daraus lässt sich jedoch nicht der Schluss ziehen, dass ausgerechnet der aktuelle DDR-Lyrikkanon von 1989 ein konstantes gruppenkanonisches Phänomen der Gegenwartslyrik ist. Manche der ehemals politisch privilegierten Dichter, wie Stefan Heym und Peter Hacks, verschwanden sehr rasch. Andere Schriftsteller und Künstler aber, denen die Kulturfunktionäre die Aufmerksamkeit verweigerten und deren Resonanz sie unterdrückten, wurden nun regelrecht neu ‚entdeckt'. Zu nennen ist Carlfriedrich Claus, der kaum nennenswerte Gelegenheit hatte, sein auf avantgardistische Traditionen verweisendes literarisch-künstlerisches Werk in der DDR öffentlich zugänglich zu machen.[52] Allenfalls zur künstlerischen Subkultur gehörten auch die Mail Art-Artisten und nicht zuletzt solche Autoren, die auf doppelte Weise im Kanon keine Chance hatten: Der DDR erschienen sie von vornherein politisch missliebig; aber auch die westlichen Transmissions-Instanzen (Verlage, Literaturagenten und Feuilletonisten) nahmen sie nicht wahr oder hielten ihre Fälle nicht für öffentlichkeitswirksam genug. Ein Beispiel dafür ist der Schriftsteller und Lyriker Günter Ullmann (1946–2009), dessen Gedichtband „Die Wiederkehr der Sterne nach dem Feuerwerk" (2008) in der Büchergilden-Reihe „Die Verschwiegene Bibliothek" mit dem Klappentexthinweis erschien, es handle sich um eine „bisher weitgehend unbekannte, regimekritische Literatur jenseits des offiziell geduldeten DDR-Literaturkanons".[53]

Kaum oder gar nicht im Fokus des Kanons standen zahlreiche Lyrikerinnen der DDR; auch hier gleichen sich West- und Ostperspektiven. Sogar in Studien zur „Frauenlyrik in der DDR" hebt sich Sarah Kirsch deutlich gegen alle übrigen ab; bei Hanne Castein werden außer Kirsch einzig noch die Lyrikerinnen Sonja Schüler, Gisela Steineckert, Eva Strittmatter, Elke Erb und Christa Müller genannt.[54] Symptomatisch für die Genderdifferenz im Lyrikkanon ist die lange un-

---

[51] Schlenstedt (1992, S. 127). Die These von der „Provokation" ist aus heutiger Sicht entschieden zu bezweifeln und müsste umgekehrt formuliert werden: Ein Trostgedicht nach der Ankunft im Kapitalismus.

[52] Eine gute Übersicht über das Werk gibt Text+Kritik. Heft 184: Carlfriedrich Claus (Arnold [Hg.] 2009).

[53] Ullmann (2008, [Klappentext]). Ullmanns eingängige, dem Kurzgedichtgenre verpflichteten Texte sind wegen ihrer markanten Verknüpfung von Poesie und Politik noch weitgehend zu entdecken.

[54] Vgl. Castein (1987).

entdeckte Inge Müller; auch das lyrische Frühwerk von Christa Reinig und Helga M. Novak wird kaum im Kontext der DDR-Lyrik diskutiert; nach wie vor kaum bekannt sind Gabriele Eckart, Gisela Kraft und Annerose Kirchner, während Barbara Köhler, Kerstin Hensel und Kathrin Schmidt mit ihren Gedichten seit 1990 eine verstärkte Aufmerksamkeit erfahren.

Zum Aufbau des Bandes

Auch wenn die Ausgangslage für die deutsche Lyrik weniger tiefgreifende Umbrüche und Transformationen aufweist, als für die russische, lassen sich in der Poetik sowie Lyrikgeschichte beider Literaturen grundlegende Gemeinsamkeiten feststellen. Die Lyrikgeschichte beider Länder zeigt in der Retrospektive gewisse Zäsuren sowohl um 1990 als auch um 2000, die, wenngleich sie sich nicht durch einen eindeutig fixierbaren Paradigmenwechsel verdeutlichen lassen, doch auch poetologisch beschreibbar sind. Findet eine gewisse Auseinandersetzung mit der (Zeit-)Geschichte und ihrer Bedeutung für die Umstrukturierung des literarischen Lebens in der Lyrik der 1990er statt, die mit dem Verlust ihrer bisherigen Stellung ihr Selbstverständnis neu ausrichten muss, bildet sich nach 2000 auch aufgrund der digitalen Möglichkeiten eine breitere gesellschaftliche Partizipation an und durch Lyrik heraus, als sie bis dahin üblich war und welche die Gattung vor die Herausforderung einer Neubestimmung stellt.

Gemeinsam ist diesem Zeitraum in beiden Ländern, dass die Lyrik im Laufe der letzten 25 Jahren weiter zunehmend an Heterogenität gewinnt, welche sowohl die Stile, Themen, Poetiken als auch die Milieus betrifft, in denen Lyrik geschrieben und rezipiert wird. Die Heterogenität speist sich einerseits aus der Gleichzeitigkeit literarhistorisch ungleichzeitig entstandener Formen, andererseits der Zugehörigkeit zu verschiedenen Generationen und sozialen Gruppen. Die Heterogenität fordert zugleich die Vermittlung oder den Übergang zwischen den verschiedenen Bereichen heraus – nicht wenige Lyrikerinnen und Lyriker fokussieren daher gerade Phänomene und benutzen Formen, die sich als Transition oder Grenzgang beschreiben lassen. Hybridizität, Experimente mit Grenzen der Gattungen, Sprachen, Medien oder auch zwischen Soziolekten, Kulturen und sozialen Milieus gehen zusammen mit einem hohen Bewusstsein für die Sprachlichkeit, Diskurszugehörigkeit und Performativität von Lyrik.

Aus diesen Beobachtungen begründet sich die Aufgliederung des Bandes in fünf Abteilungen. Zunächst werden Aufsätze versammelt, welche sich der Frage einer literaturgeschichtlichen Verortung der Lyrik seit 1990 widmen. Neben Studien zu poetologischen Standortvergewisserungen in Zeiten der Umbrüche stehen Arbeiten, welche sich mit dem Grundzug der Heterogenität befassen, welcher die Zeit seit 1990 zunehmend prägt. Die zweite und dritte Abteilung widmen sich dem Zeitraum nach der Wende bzw. 1990 und nach 2000. Die Beiträge der beiden Abteilungen vertiefen die skizzierten Verschiebungen der Lyrik

in thematischer sowie poetischer Hinsicht. Die vierte Abteilung fokussiert auf den Grundzug von Transition und Umgang mit verschiedenen Formen von Grenzen in der Lyrik, während die fünfte und letzte Abteilung die interkulturelle Dimension in der Gegenwartslyrik in den Blick nimmt.

Lyrikgeschichte seit 1989: Heterogenität und Ungleichzeitigkeit

Die erste Abteilung des Bandes befasst sich mit der Erörterung der Frage, ob und in welcher Weise die durch die historischen Transformationen durch und seit Perestroika bedingten fundamentalen Umstrukturierungen, denen die Literatur in Russland wie Deutschland in vergleichbarer Weise ausgesetzt war, zu Veränderungen des Stellenwertes der Lyrik und des Selbstverständnisses der Dichterinnen und Dichter geführt haben. In Deutschland haben Wende und Wiedervereinigung, in Russland die Perestroika und der Systemkollaps die Nationalphilologien vor die Aufgabe gestellt, die Nachkriegsliteraturgeschichte neu zu konzipieren. Vorher getrennte Traditionslinien müssen zusammengeführt und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Vor allem der Lyrik ist häufig, vor allem im 20. Jahrhundert und der Gegenwart[55], eine metareflexive poetologische Ebene eingeschrieben. Sie bildet ein bevorzugtes Medium dichterischer Standortvergewisserungen. Nicht zufällig treten gerade in literarischen Umbruchzeiten verstärkt poetologische Gedichte auf[56], die entsprechend mit Wende bzw. Perestroika neu an Gewicht gewannen.

Hermann Korte weist die Reflexion einer Zäsur der deutschen Lyrikgeschichte gegenüber der Nachkriegszeit in Gedichtpoetiken verschiedener bedeutender Autorinnen und Autoren nach 1990 nach. Die Gattung ist den Schriftstellerinnen und Schriftstellern fragwürdig geworden und bedarf der Selbstbehauptung der Lyrikerinnen und Lyriker mithilfe von Poetikentwürfen angesichts der allgemeinen Marginalisierung von Lyrik nach der Wende. Dabei wird die frühe Moderne auf neue Weise aktualisiert, denn es geht den Lyrikerinnen und Lyrikern nicht um Manifest und Proklamation zur Etablierung einer eigenen Position, sondern um Selbstvergewisserung als „Teil eines rhizomartigen Poetik-Netzwerkes". Gemeinsam ist den Gedichtpoetiken nach 1990 die Aufmerksamkeit für Formen von Selbstreferentialität der lyrischen Sprache, welche sich literarischem Mainstream entgegensetzen und durch erschwerte Rezeption Entschleunigung in der Lektüre verlangen, und für die sprachliche Verfasstheit der Ge-

[55] Laut Walter Hinck ist für die Dichtung der Moderne charakteristisch „daß fast in jedem Gedicht, auf offene oder verborgene Weise, ein Stück Selbstbespiegelung und damit ein Stück poetologische Lyrik ist" (Hinck 1985, S. 65). Warnke geht von einer Zunahme von „Meta-Lyrik" nach 1945 aus, und zwar nicht nur in der angloamerikanischen Literatur (Warnke 2003, S. 1). Für die deutschsprachige Wende-Lyrik konstatiert dies: Owen (2001, S. 6).

[56] Vgl. z.B. Rudorf (1988, S. 3, 8); Hildebrand (2003, S. 7 ff.).

dichte unter Aktivierung von Oralität und Ausrichtung auf die Einzigartigkeit sowie Unaufhebbarkeit des Geheimnischarakters der poetischen Texte.

Dirk von Petersdorff sieht einen Zusammenhang der Heterogenität in der deutschen Gegenwartslyrik seit 1989 mit der Aufgabe der Vorstellung eines kausalen Bezugs zwischen Geschichte, Gesellschaft und Ästhetik bzw. Poetik. Für die heutige polyvalente Gesellschaft seien Denkmodelle von Einheit, Absolutheitsanspruch, Progressivität und Linearität der poetischen Entwicklung obsolet, was in der lyrischen Praxis zur gleichzeitigen Aktualisierung ästhetischer Formen unterschiedlichster Zeitstufen führe.

Fragmentierung und Koexistenz unterschiedlicher Formen und Milieus, wie sie Korte für die deutsche Lyrik beschreibt, sind gleichermaßen auch für Russland charakteristisch. **Ilja Kukulin** beschreibt als Besonderheit der heterogenen russischen Lyriklandschaft seit 1990 die Ungleichzeitigkeit im Sinne einer Simultaneität von Autoren verschiedener Generationen und Poetiken unterschiedlicher Entstehungszeiten, die zu einer Hybridizität auch im Schaffen eines Dichters führen kann, wenn er zugleich poetische Sprachen verschiedener zeitlicher Genesestufen verwendet. Beispielhaft zeigt der Aufsatz von **Robert Hodel** die Ungleichzeitigkeit der Stile im Schaffen von zwischen 1940–1960 geborenen Dichterinnen und Dichtern. Als „Demarkationslinie“ von heuristischem Wert für die Orientierung in der Vielfalt lyrischer Formen stellt er den Moskauer Konzeptualismus als zentrale Strömung des sowjetischen „Underground“ heraus, für dessen Poetik die Reflexion von Sprachverwendung in Diskursen den Ausgangspunkt bildet.

Einfluss auf die Herausbildung poetischer Heterogenität der Gegenwartslyrik hatten auch die mit der Wende verstärkt einsetzenden Migrationsprozesse, wie **Elena Seifert** am Beispiel der Lyrik der Russlanddeutschen aufweist, die nach der Wende in der Russischen Föderation geblieben oder nach Deutschland gekommen sind und bewegliche Positionen zwischen beiden Sprachen und Literaturen einnehmen. Es formte sich eine eigene russlanddeutsche Literaturtradition heraus, die sich z.B. durch Bilingualismus und höhere Wahrung des Gattungssystems auszeichnet.

Auch in der Verwendung des ‚lyrischen Ich‘ wirkt die Ungleichzeitigkeit sich aus – neben seiner klassischen Verwendung vorzugsweise bei älteren Dichtern stehen als eine Besonderheit der Dichtung vor allem jüngerer Autoren in Russland und Deutschland gleichermaßen Formen der Absenz eines ‚lyrischen Ich‘, wie **Willem G. Weststeijn** ausführt.[57] Die Absenz des ‚lyrischen Ich‘ sei allerdings nicht mit Subjektlosigkeit zu verwechseln; das Subjekt sei mit dem Sprecher zu identifizieren, dessen Präsenz für Lyrik als monologischer Gattung spe-

---

[57] Den verschiedenen Ausprägungsformen von Subjekt und Subjektivität in der Gegenwartslyrik ist das aktuelle bilaterale Projekt gewidmet, das von DFG und RGNF unterstützt wird: „Typologie des Subjekts in der russischen Gegenwartsdichtung 1990-2010“ (www.lyrisches-subjekt-slavistik.uni-trier.de).

zifisch sei. In der neueren Lyrik gehen die Präsenz eines ichlosen Subjekts und die Zurücknahme lyrischer Subjektivität zusammen mit einer Tendenz zur Episierung – Lyrik erzähle zunehmend mehr über andere statt ein Ich von sich selbst sprechen zu lassen.

Juri Orlizki weist die Heterogenität der Gegenwartslyrik in dem Phänomen des Heteromorphismus der Vers- und Strophenformen nach, der in den letzten zwei Jahrzehnten in der russischsprachigen Dichtung stark angewachsen sei. Das Spektrum an Versformen reiche von traditionellen syllabotonischen und dem im 18. Jahrhundert zunächst aufgegebenen syllabischen Vers über die Transformation und Variation spezieller antiker oder auch russisch-folkloristischer bis hin zu modernistischen und neueren Versformen; neben der Aktivierung bekannter Versmaße stehe deren spielerische Varianz. Die Tendenz zur Episierung spiegle sich in der Vorliebe für lange Versformen, die aber gegenläufig auch zur Verkomplizierung der Struktur eingesetzt werden können.

Heterogenität und Ungleichzeitigkeit lassen sich aber auch innerhalb einer lyrischen Gattung finden, die in der Gegenwart eine erstaunliche Renaissance erlebt: das Sonett, in welchem Altes und Neues nebeneinander stehen oder auch zusammenwirken, wie **Tatjana Andrejuschkina** ausführt. Ungeachtet aller spielerischer Variation und Experimente bleibt das Genre durch zumindest minimal eingelöste Invarianten erkennbar.

Alexander Bierich untersucht die Heterogenität und Hybridizität der Lexik in der russischen Gegenwartslyrik, in welcher sich ein gezielter Einsatz von Varietäten des Substandard nachweisen lässt. Die Vielfalt an Stilniveaus kann sehr unterschiedliche Funktionen annehmen, etwa Sprechermasken oder auch Stimmen zu generieren, die das Subjekt eines einheitlichen Sprecher-Ich ersetzen können. Unter den Versuchen linguistisch reflektierter Sprachverwendung, wie sie für viele lyrische Texte charakteristisch ist, zeichnet sich ein Sonderfall ab, der in die entgegengesetzte Richtung weist: die Verstärkung der metasprachlichen und metatextuellen Reflexion. **Natalja Fatejewa** stellt heraus, dass diese Tendenz durchaus einen „professionellen" Charakter trägt. Die Dichtung begreift sich in manchen Fällen sogar als Teil eines philologischen Diskurses und knüpft an die wissenschaftliche linguistische Poetik an.

Die Wende in der Lyrik

In der Germanistik gehen die Einschätzungen zum Einfluss der Wende auf die Literatur resp. Lyrik und ihre inhaltlichen sowie ästhetischen Parameter weit auseinander.[58] Manche Lyrikerinnen und Lyriker der Wendezeit entwickeln in ihren Texten zunächst in poetischer Sicht keine neuen Paradigmen, sondern aktualisieren schon früher angelegte Tendenzen. **Alexander Erochin** charakteri-

---

[58] Vgl. Alexander Erochins Aufsatz im vorliegenden Band.

siert die Lyrik Hans Magnus Enzensbergers dieser Zeit als postmodernistisch; seine Poetik bleibe von der politisch-gesellschaftlichen Zäsur unberührt. Anders sieht es im Werk von Uwe Kolbe aus, wie **Stefan Elit** darlegt. Die Wende bilde im Werk Kolbes (1990) einen Einschnitt und beende die erste Werkphase mit ihren hohen sozialistischen Ansprüchen, die sich kritisch an der Realität der DDR reiben. Dann folge der Einfluss von Kolbes Reisen, der sich in der Themenwahl widerspiegele; poetisch und formal trete der frühere Hermetismus zurück. Die Wende selbst werde allerdings in Kolbes Lyrik nur indirekt reflektiert, wenngleich DDR-Erfahrungen in der Retrospektive durchaus berücksichtigt werden. Die beiden Werkphasen nach der Wende zeichnen sich durch aus Reisen und den antiken Mythos gespeiste Weltentwürfe aus, welche die DDR-Vergangenheit ersetzen. Anders steht es mit Volker Braun. Er strebte wie Uwe Kolbe in der Kritik der DDR einen idealen Sozialismus an und bezog dann, im Unterschied zu Kolbe, eine deutliche Position zur Wende auch in seiner Lyrik. **Hiroko Masumoto** arbeitet heraus, wie seine Gedichte durch intertextuelle Strategien Ambivalenz entwickeln, die ihm auch vor der Wende erlaubte, als Berufsschriftsteller an der DDR Kritik zu üben.

Frieder von Ammon analysiert einen Zyklus („russischer digest“) von Thomas Kling, der die ‚Wendezeit‘ aus der Sicht einer deutsch-russischen Dichterbegegnung auf einer Russlandreise 1991 in den Blick nimmt. Kling beobachtet als Spezifikum der Transformationsprozesse die Koexistenz des Ungleichzeitigen von Alt und Neu, deren Unübersichtlichkeit er in der Form poetisch umsetzt. Er hat damit ein Prinzip erfasst, dass Kultur und Literatur nach dem Zerfall der Sowjetunion in Russland bis in die Gegenwart hinein maßgeblich prägt.

Aber auch in Russland gibt es Dichter, die, ähnlich wie Enzensberger, der historischen Zäsur keinen Einfluss auf ihre Poetik erlauben, wie **Rainer Grübel** am Beispiel Gennadi Ajgis demonstriert. Sein lyrisches Werk exemplifiziert die Absonderung von und den Widerstand gegen die zeitgeschichtlichen politischen und gesellschaftlichen Umstände auch von Perestroika und Glasnost, die keine Wirkung auf sein ästhetisches und poetisches Schaffen zeigen. Allerdings bedeutet diese Unabhängigkeit nicht, dass Ajgi grundsätzlich apolitisch dichten würde – die Absenz der Sowjetunion ist in seinem Werk auch als Provokation zu verstehen.[59]

[59] Diese Haltung betrifft auch andere Dichter wie z.B. Olga Sedakowa, die in einem Interview sagte: „They [poets] bore witness that our language was not dead yet, that man was not yet transformed into an Orwellian creature. Poetry foretold the end of that nightmare – and, in its daedalic way, led to it“ (Polukhina 2000, S. 60).

Lyrik nach 2000: Geschichte und Politik

Die Jahrtausendschwelle bildet erneut eine Zäsur auch in der Lyrikgeschichte, bedingt weniger durch einschneidende historisch-politische Ereignisse, wie die Wende, als vielmehr durch gesellschaftliche und mediale Veränderungen. Allerdings bleibt auch diese Zäsur eine relative – sie ist für manche Lyriker ohne Bedeutung, die jenseits der Geschichte und sogar ohne Geschichte einer eigenen poetischen Entwicklung schreiben, wie Heinrich Kirschbaum am Beispiel von Sergei Gandlewski zeigt. Ausgehend von einem Gedicht Gandlewskis aus dem Jahr 2006 zeigt Kirschbaum die Verankerung seiner Poetik in den 1970er Jahren. Gandlewskis Werk zeichnet sich durch eine poetische Kontinuität aus, die unberührt von den Zäsuren der Umbruchjahre um 1990 und 2000 bleibt. Seine in der Breschnewzeit entstandene Dichtungsweise, welche Pathos lyrischer Intimität im Genre der Elegie entwickelt, erhebt die ursprünglich zeitbedingte Stagnation und Resignation zu Existentialien, die für ihn Mutterboden dichterischer Inspiration und Berufung sind.

Mit dezidiert (literar-)historischem Bewusstsein dichtet dagegen Maxim Amelin, der nicht nur gern mit poetischen Formen und Texten alter Zeiten bis hin zur Antike arbeitet, sondern auch den Bezug zur vergangenen Geschichte sucht und diese mit der Gegenwart subversiv interagieren lässt. **Marion Rutz** beschreibt, wie Amelin die Tradition durch Formen der Verfremdung transformiert. Die Literaturgeschichte gerade auch der vergessenen Texte und Autoren, die nicht wiedergedruckt wurden, werde für den philologisch versierten Dichter zur Quelle poetischer Innovation.

Marcel Beyer dagegen problematisiert die Möglichkeit der Fixierung von Geschichte in Texten und Erinnerung; vielmehr ist für ihn Geschichte nur in Form flüchtiger Spuren vorhanden, die sich zwar dem Spurenleser selbst in Malen und Narben in den Leib einschreiben können, aber in ihrem Sinn fluid sind und sich feststellender Deutung entziehen. Wie **Miriam Springer** darlegt, steht hinter Beyers Vergegenwärtigung des Vergangenen im Bruchstück, an der Oberfläche der Dinge und in ins Offene gehenden Zusammenhängen ohne strukturierende Mitte oder Dominante seine Absage an ‚große Erzählungen', welche Geschichte als festgestellte Wahrheit verfälschen und für politischen Totalitarismus instrumentalisierbar machen.

Nach einem Rückgang in der Wendezeit ist die politische Lyrik seit 2000 in Deutschland und Russland wieder in eine aktive Phase ihrer Entwicklung eingetreten, die neue poetische und auch mediale Dimensionen erschließt. Dazu gehört ein Aufschwung der Videopoesie bzw. des Poesiefilms z.B. auf YouTube. Im Unterschied zum Kunstpoesiefilm, der ein rezenter Forschungsgegenstand in Westeuropa und den USA ist[60], blieb diese Entwicklung, die wesentlich von

[60] Kac (ed., 2007), Gerlach (2014), Orphal (2014).

Laien getragen wird, noch weitgehend unbeachtet. Gerade der Poesie- oder Songfilm hat vor allem im russischen Internet eine neue Form politischer Lyrik entfaltet, welche die ästhetische Nutzung der digitalen Möglichkeiten[61] auch als poetische Formen politischer Partizipation ausbildet. Gesellschaftlich einflussreich ist die politische Videopoesie speziell auf YouTube, die sich dem mit den sozial-digitalen Medien entwickelten viralen Kommunikationstyp[62] zuordnen lässt. Das Portal „YouTube" hat eine „neue Partizipationskultur"[63] entwickelt. Mit dem Einsatz ästhetischer Mittel als „Politainment"[64] erzeugt es eine basisdemokratische „Videokratie"[65], deren erste markante Fälle für die USA ab 2006 und dann speziell mit den Präsidentschaftswahlen 2008 nachweisbar sind.[66] In etwa zeitgleich entsteht in Russland (und anderen slavischen Ländern) eine virale politische Videopoesie mit Abrufzahlen in Millionenhöhe und manchmal sogar komplexen und intermedialen Diskursverläufen.[67] Zu den Themen viraler Lyrik gehören aktuelle brisante Fragen wie gegenwärtig das Ukraine-Russland-Verhältnis und damit zusammenhängende Subthemen (Krim, Krieg und Frieden, Majdan-Bewegung), aber auch die russischen Präsidentschaftswahlen 2012 oder die Imagologie führender Politiker (in erster Linie: Putin).[68]

Die Aktualität von Lyrik für gesellschaftliche Meinungsbildungsprozesse erklärt sich einerseits dadurch, dass sie in den letzten Jahren die Grenzen eines elitären Diskurses gesprengt hat und insbesondere von jüngeren Generationen als ausdrucksstarke und zugleich ökonomische Form der Repräsentation, insbesondere als multimodale Ausdrucksform in den Onlinemedien, entdeckt wurde. Es ist international – wenngleich in national unterschiedlichen Ausprägungen – eine breite „Graswurzel"-Lyrik dichtender Laien entstanden, die sich einer durch die neuen Technologien geförderten „Entdramatisierung des Schreibens"[69] ver-

---

[61] Vgl. zur russischen Literatur im Runet, speziell auch zu neuen Gattungen auch in der Lyrik, sowie auch zur politischen Bedeutungen literarischer Formen im Internet: Schmidt (2011).

[62] Heuser (2009, S. 5).

[63] Reichert (2013, S. 145).

[64] Ebd., S. 155.

[65] Ebd., S. 151.

[66] Ebd., S. 150 f.

[67] Sog. Internetmeme (vgl. hierzu: Shifman 2014) bevölkern auch das russische Internet zu Songs, aber auch Gedichten bzw. Gedichtfilmen (zu russischen Internetmemen z.B.: Schmidt 2011 sowie Howanitz 2016). Die poetischen Antwortvideos sollten allerdings aufgrund der starken Abweichungen vom Initialgedicht, welches den Diskurs ausgelöst hat, nicht als Internetmem bezeichnet werden, da dessen Definition die Imitation und Transformation des Ausgangsmotivs voraussetzt. Im Fall von Gedichtantworten kann aber eine eigenständige Form entwickelt werden, die nur noch über den Titel und den Postkontext mit dem Initialvideogedicht in Verbindung steht, also keine Memabwandlung mehr darstellt. Vgl. Stahl (2015).

[68] Vgl. hierzu: Stahl (2015).

[69] Allard (2014, S. 186).

dankt. Sie korrespondiert andererseits mit der seit der Jahrtausendwende zu beobachtenden Funktionalisierung ästhetischer Strategien und Künste durch die „bunten Revolutionen“ und friedlichen Oppositionsbewegungen. Die Verbindung von Politik und Ästhetik hat vor allem in den USA, aber auch den slavischen Ländern eine neue Aktualität gewonnen.

Peter Geist fokussiert zunächst das grundsätzliche Problem von politischer Lyrik und Protestlyrik: die Gefahr, zugunsten der Aussage in die poetische Banalität abzugleiten und damit das gewöhnlich eher kleine Publikum ganz für Lyrik zu verlieren. Geist zeigt an deutschsprachigen Lang-, Material- und Antinaturgedichten, wie es dennoch gelingen kann, politisches Engagement und Zivilisationskritik mit anspruchsvoller Poetizität zu verbinden, indem ästhetische Formen gesucht werden, welche eine Überraschung des Lesers durch Wechsel und Kontraste diverser Art möglich machen.

In Russland gewann 2011 die politische Lyrik im Zuge der Protestbewegung gegen die Wiederwahl Putins an Dynamik und erschloss sich mit dem Film im TV und Internet ein neues Medium, das Rezeption und Partizipation zugleich ermöglicht und dadurch den Rezipientenkreis massiv erweitert hat. Diese Lyrik verlässt die marginale Nische elitärer Leserinnen und Leser. **Inna Ganschow** zeigt an dem populären Projekt Dmitri Bykows „Bürger-Dichter“ (heute ein viraler Hit auf YouTube), wie oppositionell engagierte Lyrik mit ihrem Dialog mit der herrschenden Politik viele Bürgerinnen und Bürger erreicht. Unterhaltsamkeit vereint sich mit poetischer Versiertheit und politischer Aussage, wobei zugleich die poetischen und mythologisierenden Tendenzen in der politischen Selbstdarstellung Putins entlarvt werden.

Wichtiges Medium politischer Lyrik wurden in den letzten Jahren auch die digitalen sozialen Medien – Lyrik, auch politisch engagierte, wird zunächst in Facebook oder den russischen Analoga wie „VKontakte“ und „LiveJournal“ publiziert. Kirill Medvedev, der diese Medien als Plattform politischer Partizipation nutzte, nahm allerdings jüngst Abstand vom lyrischen Wort. Sein Schweigen als Dichter interpretiert **David Hock** als lyrische Performance, die Ausdruck seines radikalen Zivilisationspessimismus sei – Medvedev reagiere auf das Problem, dass Sprache in einer Welt, die sich durch den Verlust von historischem Bewusstsein, Wahrheitsanspruch und Realität auszeichne und in der auch politische Lyrik zum Massenphänomen geworden sei, nur diese Welt fortsetzen und ihr nicht aber als Korrektiv entgegen treten könne. An die Stelle des Gedichts trete in seinem Fall die persönliche Aktion.

Lyrik in Transition

Die Gegenwartslyrik zeichnet sich in einem hohen Maß durch Prozesse der Transition, verstanden im Sinne von Überschreitung etablierter Grenzen und

deren Verlagerung, aus. Transition[70] betrifft dabei heute in der Lyrik nicht nur die Grenzen von Formen, Stilen, Gattungen und Medien, sondern erstreckt sich auch auf Sprachen, soziale Milieus, Räume und Zugehörigkeiten usw. Die Transition setzt dabei ein Metabewusstsein normierter Grenzen, aber zugleich auch ihrer Setzung und damit grundsätzlichen historisch-kulturellen Bedingtheit und Veränderlichkeit voraus. Transitionsprozesse treten mit der Postmoderne, verstärkt durch historische Umwälzungen wie die Wende oder mediale Neuausrichtungen seit 2000, zunehmend deutlicher hervor; in der Gegenwart können sie als bestimmend für weite Felder der Gegenwartsliteratur (und -kultur) insgesamt betrachtet werden. In dieser Sektion werden beispielhaft Aufsätze zu Transitionsphänomenen in der Lyrik seit den 1990ern versammelt.

Der Begriff von „Lyrik“, der gegenwärtig in der Forschung zur Lyrikologie[71] neu theoretisch zu bestimmen versucht wird, erscheint durch die Entwicklungen der jüngsten Gegenwartslyrik in Weiterführung von Moderne und Avantgarde in Frage gestellt. Der Gattungsbegriff „Lyrik“ ist in seiner Anwendbarkeit auf die Gegenwart problematisch, da traditionell für wichtig erachtete Parameter keine oder keine fundamentale Rolle mehr in den Werken spielen, die sich aktuell als Lyrik ausgeben bzw. verstanden werden. Die Verhandlung von Gattungsgrenzen in der Gegenwartslyrik bildet eine Herausforderung für die Lyriktheorie. Nicht zufällig mehren sich daher jüngst die Versuche, von der für die zeitgenössische Lyrik offensichtlich nicht mehr zutreffenden „Minimaldefinition“, Lyrik sei „Einzelrede in Versen“[72], abzuweichen. Mit „Merkmalsbündeln“ arbeitenden, randunscharfen, dafür kultur- und epochenspezifizierenden Abstraktionsmodellen[73] stehen rezente essentialistische Ansätze wie z.B. ein „transhistorisches Konzept“ im Rahmen einer Prototypenlehre[74] oder eine anachronistische Rück-

[70] Das Wort ‚Transition‘ setzt Lyrik mit politischen und kulturellen liberalen (antitotalitären, antikolonialen usw.) Transformationsprozessen in Beziehung. ‚Transition‘ ist der Name zweier bekannter Zeitschriften: 1) *Transition*, 1927 von Eugene Jolas in Paris herausgegebene Avantgarde-Zeitschrift (bis 1938), die sich auch „An International Quarterly für Creative Experiment“ oder auch „Transition Experiments in Language“ nannte (vgl. Pelmter 2008, S.11, Anm. 9) und literarische Experimente z.B. von James Joyce, Gertrude Stein und Samuel Beckett publizierte; sowie 2) *Transition*: eine ursprünglich (1961–1977, wieder seit 1991) afroamerikanische Kulturzeitschrift, die sich für Meinungsfreiheit und kulturellen sowie politischen Wandel einsetzt. ‚Transition‘ benutzen außerdem im englischsprachigen Raum eine britische literaturwissenschaftliche Fachzeitschrift (English Literature in Transition, 1880-1920) sowie diverse Lyrikbücher (vgl. z.B. die Anthologie: German Poetry in Transition) oder poetische Internetforen (z.B.: http://allpoetry.com/poems/about/Transition). Auch eine chinesische Zeitschrift der 90er (Selbstverlag) trägt diesen Titel (chin. *Guodu* 過渡).

[71] Siehe die Homepage des Netzwerks: http://www.lyricology.org/.

[72] Lamping (1989, S. 63); Völker (1997, S. 167).

[73] Vgl. z.B. Wolf (2005), Zymner (2009), Klotz (2011).

[74] Hempfer (2014, S. 10).

führung auf magische Praktiken[75] gegenüber. Die Gegenwartslyrik hat aber Formen hervorgebracht, die sich weder mit einem aus früheren Epochen abstrahierten Kriterienbündel noch durch das Verhältnis zu einem ahistorischen Prototyp erfassen lassen. Dennoch werden nicht selten solche Werke – so etwa subjekt- und sprecherlose, ggf. computergenerierte Collagen von Rede- und Zitatfetzen, als Gedichte gekennzeichnete Texte ohne lyrikspezifische Formelemente vom Vers bis zu markierten Stilmitteln, Werke, welche die Gattungsgrenzen zu den beiden anderen klassischen Grundgenera oder hin zu anderen Medien (bildende Kunst, Musik, Film) sprengen usw. – heute als Lyrik ausgewiesen und wahrgenommen. Diese Formen können nicht als Sonderfälle ausgegrenzt werden, da sie quantitativ und qualitativ das eigentliche Feld der Gegenwartslyrik bestimmen.

Juliana Kaminskaja zeigt, wie zeitgenössische radikale Experimente mit den Grenzen von Gattung und Medium die Möglichkeit, einen ahistorischen Begriff von Lyrik zu etablieren, in Frage stellen. Das gilt zentral für die als fundamental für Lyrik geltende Kategorie der Subjektivität – gerade zeitgenössische Experimente ersetzen sie durch die Herausforderung der hermeneutischen Aktivität des rezipierenden Subjekts und ein gattungsunspezifisches abstraktes Kompositionssubjekt. Mit Rüdiger Zymner zieht Kaminskaja als insbesondere für experimentelle Poesie tragfähige Lyrikbestimmung das Kriterium der Sprache als Sinngenerator, Mittel der Verdichtung und Möglichkeit zur Evidenzerfahrung in der Rezeption heran.

Ein Beispiel für Sinngenese aus und durch die poetische Arbeit mit der Sprache bietet die Lyrik Gennadi Ajgis. Er weitet die grammatischen Möglichkeiten des Russischen sogar in Bezug auf eine Kategorie aus, die sprachlich fest in einem vorgegebenen Rahmen verankert ist: die Koppelung von Genus und Geschlecht, wie **Natalija Asarowa** nachweist. Seine Dichtung hebt zum Beispiel übliche Genusoppositionen auf und schafft fluktuierende Übergänge in der Genuskategorie, welche das Russische bis hin zu semantisch-grammatischen Okkasionalismen ausdehnen. Ajgis hochgradig ausgeprägte metasprachliche Reflexion, die ihm einen poetisch begründeten freien Umgang auch mit grammatischen Kategorien erlaubt, sieht Asarowa durch seinen Bilingualismus begünstigt.

Wenn **Svetlana Kirschbaums** Beitrag zur Poetik der Grenzgänge zwischen Schweigen und Aussprechen oder Rationalem und Irrationalem bzw. göttlich Transzendenten in der Lyrik von Sergei Schestakow die These Kaminskajas (in Anknüpfung an Zymner) zum Lyrikbegriff anschaulich stützt, lässt sie sich durch den Aufsatz von **Jisung Kim** dagegen ihrerseits als zu enge und normative Definition in Frage stellen. Kim zeigt, wie die Grenze zwischen Autorschaft

[75] Schlaffer (2012).

und Plagiat bei zeitgenössischen Textreadymade verwischt wird[76], die ohne explizite Kennzeichnung Texte oder Textbausteine aus dem Internet entnehmen und sie nur äußerlich durch Auslassungen, Kombination, Zeilenumbruch und Strophik verändern. Kim charakterisiert Gedichte von Clemens J. Setz als Beispiel für metafiktionale Fälschung bzw. Fake, deren ästhetische Bedeutung jenseits der Frage nach einem Textsinn und seiner sprachlichen oder formalen Verfasstheit liegt.

Auch die Veröffentlichung laienhafter „primitiver" Dichtung – authentischer wie imitierter und als poetische Banalität mystifizierter – bricht mit klassischen Erwartungen an Lyrik, wie **Valerij Gretchko** demonstriert. Er entwickelt eine Typologie der Formen eines (Neo-)Primitivismus in der Gegenwartslyrik, der einen komplexeren Charakter zeige, als in der historischen Avantgarde. Hierbei reichen die Formen von poetisch anspruchsvollen Projekten wie dem Versuch einer linguapoetischen Modellierung eines als prälogisch angenommenen Weltbildes eines Indianerstamms bis hin zur Orpho-Art, welche die Schreibweise eines (scheinbar) naiven „Dichters" reproduziert.

Auch erweisen Experimente mit den medialen Grenzen von Lyrik nichtsprachliche Kompositionsformen als werkkonstitutiven Sinngenerator – die Möglichkeit zur Verdichtung ist ein Spezifikum von Kunst überhaupt und keineswegs lyrikspezifisch. So arbeitet **Ekaterina Evgrashkina** heraus, wie experimentelle Foto-Text-Beziehungen im Werk von R.-B. Essig und M. Koch einen offenen Raum für Sinnbildung im Zusammenspiel der Medien und ihrer Verweisformen entwickeln. **Henrike Schmidt** beschreibt den intermedialen Dialog zwischen bildender Kunst, Lyrik und auch Musikperformance, der Fragen zu Materialität und Abbildbarkeit bzw. Sinngenese künstlerisch erforscht, begleitet durch sprachliche, kulturelle und mediale Formen von Übersetzung.

Es können aber auch als für Lyrik typisch erscheinende Formen der Sprachverwendung in anderen Gattungen auftreten und dabei weniger Sinn generieren, als vielmehr andere kommunikative oder ästhetische Funktionen übernehmen. So kommt Lyrik heute etwa im russischen Neuen Drama bei Iwan Wyrypajew, wie **Michail Odessky** zeigt, sowohl als vorgetragenes Genre (Rap) als auch in Bezug auf die Sprechweise der Personen und den Aufbau des Dramas selbst als Verfahren zum Einsatz, ohne dass aber hier ein spezifischer Sinngewinn durch den Einsatz der lyrischen Formen und Verfahren erzielt würde – die Gattungsinterferenz bei Verweigerung von kompositorischer Sinnerzeugung spiegelt Transition als soziales Problem der Gegenwart mit ihrer Erfahrung von Sinnentleertheit.

Lyrik oder Lyrisches ist als Begriff in einem Diskursfeld zu sehen, das einerseits durch Theorie, andererseits durch literarische Textpraxis konstituiert wird

76 In der russischen Gegenwartslyrik bezeichnet Pawel Arsenjew seine Texte als „readywritten" («реди-риттен»). Vgl. hierzu den Aufsatz von Kirill Korchagin (Корчагин в печати).

und das sich in einem konkreten kulturellen und historischen Umfeld beständig entwickelt. Spezifika lyrischer Diskursformen präsupponieren keinen ahistorischen Prototypus, sondern entstehen im Differenzierungsprozess von Ausdrucksformen. Dieser handelt zeitbedingte Normen aus, die umspielt, gebrochen und schließlich transformiert oder ersetzt werden. Wir gehen mit Hühn / Schönert[77] von der Annahme aus, dass Gattungen geschichtlich entstandene und kultur- sowie kontextspezifisch geprägte Formen sind, deren Wandel in Merkmalen und Funktionen beschreibbar ist.

Die kulturelle und historische Einbettung von Lyrik ist eigens in den Blick zu nehmen – sie betrifft nicht nur die Formen und Funktionen einer Gattung im Wandel, sondern auch ihren Transfer von einem Kulturkontext in einen anderen durch Rezeption, Intertextualität und nicht zuletzt Übersetzung.

Lyrik zwischen den Kulturen

Insonderheit die Gedicht-Übersetzung bedeutet unausweichlich eine Interpretation und Aneignung durch den Übersetzer mit seinen spezifischen sprachlichen, kulturellen und literarischen Kontexten und stellt damit immer eine Form der Antwort auf das Original dar, welche ein bestimmtes Bild des übersetzten Autors vermittelt. Gerade Gedichte, die sich durch Ambivalenz, Oszillation und Offenheit von Sinn und Funktionen auszeichnen, bieten sich als weites Feld zum Spiel mit unterschiedlichen Übersetzungstypen an. Am Beispiel von einem Gedicht Paul Celans beschreibt **Henrieke Stahl** einen Diskurs, der sich in Form unterschiedlicher russischer Übersetzungen ausbildet. Der Dialog der Übersetzungen richtet sich nicht nur auf das Original, sondern auch auf andere Vorgängerübersetzungen und setzt sich sowohl mit dem Bild Celans für die russische Lyrik sehr gegensätzlich als auch kritisch mit den eingesetzten unterschiedlichen Strategien der poetischen Übersetzung auseinander. Einen poetischen Dialog mit einer anderen Literatur baut auch der Gegenwartsdichter Timur Kibirow in Form komplexer intertextueller Bezüge auf. Er wertschätzt insbesondere die englische Literatur und entwickelt in seinen Gedichten ein bestimmtes Bild von ihr, wie **Marion Rutz** ausführt. Kibirow sucht in der englischen Literatur einen Verbündeten in der Bemühung, einem diagnostizierten moralischen und kulturellen Verfall in der Gegenwart entgegenzuwirken.

Die letzten beiden Beiträge des Bandes wenden den Blick nach Japan, denn unter den asiatischen Literaturen ist es vor allem die japanische Lyrik, welche in einer neuen Welle eines literarischen Japonismus die europäische Gattungspalette beeinflusst. Auch die Entwicklungen in Japan sind in den letzten 25 Jahren durch eine Reihe dramatischer Umbrüche gezeichnet. Der Zusammenbruch der „Bubble Economy“ 1990 und die darauffolgenden wirtschaftlichen, politischen

[77] Hühn / Schönert (2002, S. 289).

und sozialen Turbulenzen, deren Echo bis heute noch deutlich zu spüren ist, hatten umfangreiche Folgen für die kulturelle Landschaft Japans. Die jüngsten natur- und technogenen Katastrophen tragen dazu bei, die vielfältigen Reflexions- und Kreativitätsprozesse in der Literatur, insbesondere in ihren lyrischen Formen, zu intensivieren. So gab es etwa nach der dreifachen Katastrophe von Fukushima eine Flut an Gedichten[78] und Lesungen, die sich großen Zulaufs erfreuten, und es entstanden Experimente mit neuesten Technologien wie z.B. das Twittergedicht.

Ende des 19. Jahrhunderts kommt im deutschsprachigen Raum ein verstärktes Interesse an japanischer Poesie auf, das über die bloße Mode des Japonismus hinausreicht und bis in die aktuelle Gegenwartslyrik[79] deutliche Spuren eingräbt. Insbesondere die Rezeption von Haiku und Tanka sticht hervor. Gerade das japanische Haiku mit seiner langen Geschichte und seiner Vielfalt an Dichtern und Texten entfaltet für moderne europäische Rezipienten eine suggestive Faszination. Dasselbe gilt für Russland: Nach der Perestroika in den 1990er und 2000er Jahren hat sich das Interesse für die japanische Lyrik verstärkt – bei einem Haikuwettbewerb 1998[80] wurden etwa mehr als 12.000 russische Haikus eingeschickt. In der Gegenwartsdichtung werden nicht nur Klassiker wie Basho vielfach übersetzt, sondern auch die Gattung selbst wird zu neuen Kurzformen weitergebildet. So entstand aus der Tanka vor einigen Jahren die im Internet begonnene Kurzform der „Tanketka".[81] Die japanische Gattung wird hier mit spezifisch russischen Experimenten mit dem Monovers oder Monowort (d.h. Kurzgedichte, die aus einem Vers oder auch nur einem einzigen Wort bestehen) verschmolzen.

Alexandra Tretakov untersucht die Rolle der Haiku in einem russischen Roman der bekannten Fandorin-Krimiserie von Boris Akunin. Ausgehend von einem bekannten japanischen Haiku, welches den Schlüssel zur Komposition des Doppelromans bildet, dichtet Akunin selbst Haiku und verleiht ihnen die

[78] Vgl. hierzu: Angles (im Druck) und ders. (ed. and trans., im Druck).

[79] Es sei auf zwei fast gleichzeitig veröffentlichte Dichtungen verwiesen, die exemplarisch verdeutlichen, wie weit das Spektrum und die Gegensätzlichkeit der literarischen Rezeption japanischer Kurzdichtungen reicht: Grünbein (2008) und Bendel (2010).

[80] Der allrussischer Haiku-Wettbewerb wurde von der japanischen Botschaft 1998 initiiert und zusammen mit der Zeitung „Argumenty i fakty" durchgeführt; vgl. hierzu die Website: http://www.vavilon.ru/ haiku/index.html. Es hat mittlerweile eine dritte Runde stattgefunden; es gibt mehrere russische Zeitschriften bzw. Almanache, die Haiku gewidmet sind. Siehe z.B. das Internetjournal ‚Ulitka' [Schnecke]: http://www.ulitka.haiku-do.com/index.php, oder die Initiative von Dmitri Kusmin „Triton" (2000–2004), die Übersetzungen, Nachdichtungen, russische Kurzformen sowie auch Essays und literaturwissenschaftliche Untersuchungen – auch in Form von Übersetzungen – enthält: http://haiku.ru/triton/. In die erste Nummer sind Gedichte des o.g. Wettbewerbs eingegangen. Hinzu kommen viele Buchpublikationen mit Übersetzungen.

[81] Vgl.: Ткаченко (2013).

Funktion, dem Roman eine tiefere Bedeutungsschicht mit einer buddhistischen Folie zur kritischen und auch ironischen Wertung des Protagonisten zu geben.

Werden Übersetzungen als Praktik genutzt, kulturelle Differenzen zu überbrücken, so ist ebenfalls danach zu fragen, inwieweit sich in der zeitgenössischen Lyrik Grenzen zwischen den Kulturen manifestieren. Denn auch im Zeitalter der Globalisierung wird Fremdheit, wie Uta Schaffers in ihrer Studie zum Japan-Bild in der deutschen Literatur der letzten 150 Jahre notiert, „als zentrale Kategorie im Rahmen der Beschreibung herangezogen. Offenbar machen Menschen in der Begegnung mit anderen Kulturen trotz aller Informiertheit nach wie vor Fremderfahrungen“.[82] Diese Fremdheit komme, wie **Franziska Bergmann** ausführt, insofern maßgeblich zum Ausdruck, als die westeuropäische Wahrnehmung und Imagination asiatischer Kulturen weiterhin von anachronistisch anmutenden exotistischen[83] Phantasien durchdrungen sind. Asien werde – beispielsweise in der Werbe- und Touristikindustrie – noch immer als Fluchtpunkt eskapistischer Sehnsüchte entworfen und als faszinierend und beängstigend zugleich konfiguriert. Auf solche gesellschaftlich wirksamen Stereotype reagiere die ästhetisch bewusste Literatur und verarbeite sie auf verschiedene Weise, wie Franziska Bergmann am Beispiel von Yoko Tawada veranschaulicht. Tawada, die in ihrer Person und ihrem Schreiben drei Sprachen und Kulturen bzw. Literaturen verbindet,[84] setze sich in ihren Gedichten mit dem Fortbestand des „Exotismus“ kritisch auseinander. Sie nutze Lyrik als Form, welche ihr in besonderer Weise erlaube, Ähnlichkeitsdenken gegenüber der rationalistischen Denkweise aufzuwerten.

Lyrik seit 1990 in Russland und Deutschland

Die Beiträge dieses Bandes erfassen zwar nur Facetten der neueren Lyrik in Deutschland und Russland, wobei die Beispiele doch erlauben, gewisse Schlüsse über die Entwicklung der Gattung zu ziehen.

Die russische Gegenwartsliteratur ist nicht nur durch Rezeptions- und Interaktionsbeziehungen, sondern auch durch Analogien in der Entwicklung mit der deutschen Literatur verbunden. Die deutsche Literatur hat mit der Wende und Wiedervereinigung historische Prozesse durchlaufen, die gewisse Parallelen zur russischen Transformationszeit der Perestroika und der 1990er Jahre aufweisen. So kann von einer „ostdeutschen“ Komponente der deutschsprachigen Gegenwartslyrik nach 1989 (Uwe Kolbe, Volker Braun, Durs Grünbein u.a.) gesprochen werden, die ähnlich der russischen Situation, wenngleich weniger separate,

[82] Schaffers (2006, S. 3).

[83] Vgl. zum Begriff des Exotismus: z.B.: Mayer (2010).

[84] Tawada Yoko studierte Slavistik, lebt heute in Deutschland und schreibt auf Japanisch und auf Deutsch unter sichtbarem Einfluss der russischen Avantgarde.

verschiedene Schichtungen ausgebildet hat. Auch in Deutschland kam es zu einem Funktionswandel der Literatur nach 1990[85]. Der Prestigeverlust gerade der Untergrundliteraten als Alternativelite zur Staatsmacht und der Verlust der Schriftkultur als unangefochtenes Leitmedium tragen dazu bei, dass in den lyrischen „Wende"-Bilanzen ostdeutscher Lyrikerinnen und Lyriker skeptische, melancholische und sogar sarkastische Tonarten vorherrschen. Die russische Germanistin Tamara Kudrjawzewa spricht davon, dass es um 2005 zwar eine ‚deutsche' Literatur gibt, die aber in Bezug auf die BRD / DDR-Vergangenheit keineswegs einheitlich ist[86]. Ähnlich wie in Russland stellte sich mit Zusammenbruch und Neukonstitution des Staats im Zusammenhang mit der nationalen Problematik die Frage nach Möglichkeiten zur (Re)-Konstruktion einer neuen Identität. In Russland fragen die Autoren ebenfalls nach persönlicher und nationaler Identität, wobei die Entwürfe divers ausfallen und die Fragilität betonen. In der russischen Lyrik spitzt sich dies seit der Jahrtausendwende zunehmend auf die Frage nach dem Subjekt in der Geschichte zu, dessen distinkt gesetzte Absenz (Stanislaw Lwowski, Anton Otschirow) oder auch wertsetzende Personalisierung (Timur Kibirow, Jelena Fanajlowa) die Extreme in einem Spektrum bilden, das verschiedene Formen fragmentierter, collagierter Subjektbilder oder aber deren spontane, momentane und auch dynamisch veränderliche Fluktuation umfasst. Nicht zufällig daher widmet sich das Folgeprojekt der Konferenz „Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche" der Frage nach dem Subjekt in der Gegenwartslyrik.

Gegenüber der deutschsprachigen neueren Lyrik zeichnet sich die russischsprachige durch eine deutlich stärkere Tendenz zum reflektierten Einsatz traditioneller Verfahren, insbesondere in der Metrik, sowie deren Transformation und insgesamt durch verstärkte sprachliche Experimente (grammatische, morphologische und lexikalische Neologismen) aus. Auch scheinen aktuell das politische Engagement der Lyrik sowie die Ästhetisierung politischer Ausdrucksformen in Russland mehr ausgeprägt zu sein, als dieses in Deutschland zu beobachten ist – so löste etwa Böhmermanns „Schmähgedicht" nur vereinzelte poetisch-musikalische oder satirisch-literarische Antworten in Deutschland aus: Die Diskussion um das Politikum findet primär jenseits von Literatur bzw. Lyrik statt. Die Tendenz zur Politisierung der Lyrik mag sich dadurch begründen, dass freie politische Kontroversen in den russischen Medien, die vom Staat weitgehend kontrolliert werden, nicht in hinreichendem Maß möglich sind und speziell Kunstaktionen mit politischer Stoßkraft geahndet werden.[87]

---

[85] Vgl. Korte (2004a, b).

[86] Кудрявцева (2008, S. 17).

[87] Vgl. etwa Ryklin über Altschuk, die sich in den 90ern erfolgreich in der Kunstszene engagierte hatte, bevor sie als Teilnehmerin einer umstrittenen Ausstellung strafrechtlich verfolgt wurde: „Seit man sie im Verfahren um die Ausstellung ‚Achtung, Religion!' vor Gericht gestellt hatte, waren ihre in Rußland alle Türen verschlossen. […] Der Kulturjournalismus, der

In beiden Ländern prägen die Landschaft der Lyrik eine hochgradige Heterogenität und Ungleichzeitigkeit im Hinblick auf Poetik, Stile, Milieus usw. Die historischen bzw. medial bedingten Umbrüche und Transformationen haben das Lyrikfeld grundlegend umstrukturiert, wobei die Umwälzung in Russland solchermaßen tiefgreifende Konsequenzen zeitigte, dass diese nicht nur die gesellschaftlichen Bedingungen, sondern auch die Möglichkeiten poetischer Äußerung und ihre Funktionsformen substantiell verändert haben. Dessen ungeachtet gibt es nicht nur in Deutschland, sondern auch in Russland Lyrik, welche sich von den Entwicklungen sowohl der Wende bzw. von Perestroika als auch dem Übergang in das digitale Zeitalter thematisch und poetisch sowie auch in der poetologischen Reflexion vollständig unberührt zeigt.

Feminismus und die aktuelle Kunst hatten zu Beginn des neuen Jahrtausends ihren kritischen Schwung verloren, teilweise hatten sie sich kommerzialisiert, teilweise einfach ausgelöst. Was Anna Altschuk noch blieb, war die Poesie, eine sehr persönliche und viel weniger von den äußeren Umständen abhängige Kunst. Die Lyrik war der einzige Bereich, in dem man sein Wort noch sagen konnte. In der Poesie, das war Annas Trost, herrschte, anders als in der zeitgenössischen bildenden Kunst, weder das große Geld noch staatlicher Druck; hier gab es noch Menschen, die sich der künstlerischen Wahrhaftigkeit verschrieben hatten" (Ryklin 2011, S. 145 ff.).

Vgl. jüngst zur neuen politischen Lyrik in Russland: „Trotzdem gibt es unter den Intellektuellen eine kleine Gruppe, die dem Regime energisch die Stirn bietet: die Lyriker. […] Der Erfolg des Dichters in der Öffentlichkeit beruht auf der Evidenz der Wahrheit, die er präsentiert. Das politische Charisma wird in diesem Fall durch literarische Überzeugungskraft geschaffen" (Schmid 2015, S. 369). Dass dieses auch für Lyriker heute nicht mehr ohne Folgen für die Person bleiben kann, zeigt der Überfall auf Alina Wituchnowskaja 2015. Sie ist der Auffassung, „in Russland seien auf einer subalternen Machtebene alle Regimegegner für vogelfrei erklärt worden" (vgl. den Artikel in der FAZ vom 2.3.2015 [o.V.]: „Dichterin Alina Wituchnowskaja zusammengeschlagen", in: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/ ueberfall-auf-russlands-dichterin-alina-wituchnowskaja-13457585.html [04/06/2016]).

Literatur

Allard, L. (2014): Express Yourself 3.0! Über die Auswirkungen des transmedialen Digitalen und der Vernetzung auf die gegenwärtige Subjektivität. Kommunikatives Handeln auf zwei Ebenen, entdramatisierte Selbstvertextlichung und somatotechnologisches disjunktives Kontinuum. In: Kaufmann, V. / Schmid, U. / Thomä, D. (Hgg.): Das öffentliche Ich. Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext. Zürich. 179-202.

Ammon, F. von / Trilcke, P. / Scharfschwert, A. (Hgg., 2012): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen.

Angles, J. (im Druck): How to Write in a Broken Language: Reflections on the Earthquake, Tsunami, and Fukushima Meltdown from the Japanese Poetic World. In: 3/11 and Cultural Change in Japan, ed. Roy Starrs (Leiden: Brill, In Press; im Druck).

Angles, J. (ed. and trans., im Druck): These Things Here and Now: Poetic Reponses to the March 11, 2011 Disasters (Ithaca, NY: Cornell East Asia Series, Under review).

Arnold, H.L. (Hg., 2009): Text+Kritik. Heft 184: Carlfriedrich Claus. München.

Barkovskaya, N. (2014): Poet and Citizen: Canon Game in Contemporary Russian Poetry. In: Lyutskanov, Y. / Manolakev, H. / Rusev, R. (Hgg.): Russian Classical Literature Today: The Challenges / Trials of Messianism and Mass Culture. Cambridge. 110-123.

Bendel, O. (2010): Handyhaiku. 100 Haikus über das Handy und für das Handy. Hamburg.

Bozovic, Marijeta (2015): Poetry on the Front Line: Kirill Medvedev and a New Russian Poetic Avant-Garde. In: Zeitschrift für Slavische Philologie 70.1 (2014). 89-117.

Braun, M. (2016): Das regungslose Zentrum vom Gesang. Zwei Fußnoten zur Dichtkunst Jan Wagners. In: Text + Kritik. Heft 210. Hg. von F. von Ammon. München. 46-50.

Braun, V. (1996): Lustgarten. Preußen. Ausgewählte Gedichte. Frankfurt a.M.

Castein, H. (1987): Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung: Zur Thematik der Frauenlyrik in der DDR. In: Flood, J.L. (Hg.): Ein Moment des erfahrenen Lebens. Zur Lyrik der DDR. Dundee. 99-119.

Drawert, K. (1996): Wo es war. Gedichte. Frankfurt a.M.

Elit, S. (Hg., 2012): „…notwendig und schön zu wissen, auf welchem Boden man geht". Arbeitsbuch Uwe Kolbe. Frankfurt a.M. u.a.

Emmerich, W. (1997): Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig.

Falkner, F. (1999): Die Jammergestalt des Poeten. In: Joachim Satorius (Hg.): Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts. Köln. 113-120.

Festner, K. / Mix, Y.-G. (1994): Gespräch mit Wulf Kirsten. In: Sinn und Form. 46, 1, 1994. 92-106.

Geist, P. (2006): „die ganz großen themen fühlen sich gut an". Die Wiederkehr des Politischen in der jüngeren Lyrik. In: Arnold, H.L. (Hg.): Junge Lyrik. 98-117.

Gerlach, N. (2014). Automedialität und Künstlerschaft. Film – Video – Internet: Künstlerische Selbstdarstellung in der Geschichte des Bewegtbildes. In: Kaufmann, V. / Schmid, U. / Thomä, D.: Das öffentliche Ich. Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext. Bielefeld. 133-157.

Grub, F.Th. (2003): „‚Wende' und ‚Einheit'" im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1: Untersuchungen. Berlin / New York.

Grünbein, D. (2008): Lob des Taifuns. Reisetagebuch in Haikus. Frankfurt a.M.

Grünbein, D. (2010): Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009. Frankfurt a.M.

Hempfer, K.W. (2014): Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart (= Text und Kontext, 34).

Heukenkamp, U. (1993): Konjunktur – und was danach? In: Deiritz, K. / Krauss, H. (Hgg.): Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur? Berlin. 29-40.

Heukenkamp, U. / Geist, P. (Hgg., 2007): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Berlin.

Heuser, U.J. (2009): Prozessanstoßende Kommunikation – eine Einleitung. In: Heuser, U.J. / Spoun, S. (Hgg.): Virale Kommunikation. Möglichkeiten und Grenzen des prozessanstoßenden Marketings. Baden-Baden. 5-8.

High, J. u.a. (ed., 2000): Crossing Centuries: The New Generation in Russian Poetry. New Jersey.

High, J. u.a. (2000): "Like a Corpse I Lay In the Desert". In: High, J. u.a. (ed.): Crossing Centuries. The New Generation in Russian Poetry. New Jersey. 77-86.

Hildebrand, O. (2003): Einleitung. In: Hildebrand, O. (Hg.): Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Köln / Weimar / Berlin. 1-15.

Hinck, W. (1985): Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Opladen.

Hodel, R. (2015): Vor dem Fenster unten sind Volk und Macht. Russische Poesie der Generation 1940-1960. Deutsch-Russisch. Ausgewählt und übersetzt von Robert Hodel. Leipzig.

Hodgson, K. (2015): Rezension des Bandes Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии / Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung. Herausgegeben von H. Stahl und M. Rutz. Berlin / München / Washington, 2013. In: Zeitschrift für Slavische Philologie. 71, 2 (2015). 238-241.

Howanitz, G. (2016): Jožin z Bažin: Ein Mem, aus der Distanz betrachtet. In: Simonek, S. / Doschek, J. (Hgg.): Polnische Popkultur, Slawische Popkultur. Wien [im Druck].

Hühn, P. / Schönert, J. (2002): Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: Poetica 34 (2002). 287-305.

Iljassova-Morger, O. (2009): Transkulturalität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. In: Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland. 37-57.

Kac, E. (ed., 2007): Media Poetry. An International Anthology. Bristol / Chicago.

Klotz, V. (2011): Verskunst. Was ist, was kann ein lyrisches Gedicht? Bielefeld.

Korte, H. (2004a): Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2.Auflage. Stuttgart / Weimar.

Korte, H. (2004b): Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre, m.e. Auswahlbibliographie. Münster.

Korte, H. (2012): Eine Renaissance von Wort, Vers, Stimme und Klang? Gedichtpoetiken in der Zeitschrift „Zwischen den Zeilen" seit 1992. In: Eke, N.O. / Elit, S. (Hgg.): Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989 (=Sonderheft zum Band 131 der Zeitschrift für Deutsche Philologie). Berlin. 95-124.

Krechel, U. (1995): Auslassungen über das Weglassen. In: Zwischen den Zeilen. 5, 1995. 60-77.

Kukuj, I. (2014): Rezension des Bandes Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии / Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung. Herausgegeben von H. Stahl und M. Rutz. Berlin / München / Washington, 2013. In: Wiener Slawistischer Almanach. 74, 2014. 405-408.

Lamping, P. (1989): Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen.

Leibov, R. (2014): Occasional Political Poetry and the culture of Russian Internet. In: Gorham, M.S. / Lunde, I. /Paulsen, M. (Hgg.): Digital Russia. The Language, Culture and Politics of New Media Communication. New York. 194-214.

Leupold, G. / Schmidt, H. (2010): Anna Altschuk – Poetische Elementarlehre. Ein Werkstattbericht. In: Altschuk, A.: Schwebe zu stand. Gedichte. Berlin. 131-144.

Mayer, M. (2010): „Tropen gibt es nicht.“ Dekonstruktionen des Exotismus. Bielefeld.

Meindl, M. / Witte, G. (2011): Die neue Aufrichtigkeit. Kirill Medvedevs politische Sprache. In: Schreibheft. 76, 2011. http://www.schreibheft.de/archiv/schreibheft-76/ (27/01/2016).

Menzel, B. (2000): Formen und Funktionen postsowjetischer Popularliteratur. In: Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute. Herausgegeben von E. Cheauré. Berlin. 219-241.

Menzel, B. (2001): Bürgerkrieg um Worte. Die russische Literaturkritik der Perestrojka. Wien / Köln / Weimar.

Noël, I. (2007): Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005. Münster.

Orphal, S. (2014): Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium. Berlin / Boston.

Owen, R.J. (2001): The poet’s role. Lyric responses to German unification by poets from the GDR. Amsterdam.

Pelmter, A. (2008): „Experimentierfeld des Seinkönnens“ – Dichtung als „Versuchsstätte“: Zur Rolle des Experiments im Werk Robert Musils. Würzburg.

Polukhina, Valentina (2000): Conform Not to This Age: an Interview with Olga Sedakova. In: Arnold McMillin (Hrsg.): Reconstructing the Canon: Russian Writing in the 1980s. Amsterdam. 33-77.

Polukhina, V. / Weissbort, D. (ed., 2005): An anthology of contemporary Russian women poets. Iowa City.

Reichert, R. (2013): Die Macht der Vielen. Über den neuen Kult der digitalen Vernetzung. Bielefeld.

Rudorf, F. (1988): Poetologische Lyrik und politische Dichtung. Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Frankfurt a.M.

Rutz, M. (2011): Der „Bürgerkrieg um Worte“ geht weiter. Die Rezeption und Konzeption der russischen literarischen Postmoderne in russischsprachigen Lehrbüchern zur jüngeren Literaturgeschichte und Überblicksdarstellungen. In: Frieß, N. et al. (Hgg.): Wortmeldungen aus der jungen slavistischen Literaturwissenschaft. 10. Arbeitstreffen des JFSL, Trier 26.-28.03.1010. Potsdam 2011. 461-476.

Ryklin, M. (2011): „Die Wurzeln gekappt…“ Die Poesie im Leben von Anna Altschuk. In: Altschuk, A.: Schwebe zu stand. Gedichte. Mit einem Nachwort von Michail Ryklin und einem Werkstattbericht von Gabriele Leupold und Henrike Schmidt. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, Henrike Schmidt und Georg Witte. Frankfurt a.M. 145-162.

Sandler, S. (ed., 1999): Rereading Russian Poetry. New Haven.

Schaffers, U. (2006): Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan. Berlin / New York.

Schlaffer, H. (2012): Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. München.

Schlenstedt, D. (1992): Ein Gedicht als Provokation. In: neue deutsche literatur. 40, 12, 1992. 124-132.

Schmid, U. (2015): Technologien der Seele – Vom Verfertigen der Wahrheit in der russischen Gegenwartskultur. Berlin.

Schmidt, H. (2011): Russische Literatur im Internet. Zwischen digitaler Folklore und politischer Propaganda. Bielefeld.

Schmidt, H. / Teubener, K. / Konradova, N. (ed., 2006): CONTROL+SHIFT. Public and Private Usages of the Russian Internet. Norderstedt. http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/en/control_shift/control_shift.htm (27/01/2016).

Schrott, R. (1996): Die Mitte zurückgewinnen. Raoul Schrott im Gespräch mit Urs Engeler. In: Zwischen den Zeilen. 7/8, 1996. 146-157.

Shifman, L. (2014): Memes in Digital Culture. Cambridge.

Stahl, H. (2015): Poesie als politische Partizipation: Der virale poetopolitische Diskurs um Anastasija Dmitruks Videogedicht „Nikogda my ne budem brat'jami“ auf *YouTube.* In: Zeitschrift für slavische Philologie. 71, 2, 2015. 441-477.

Thill, H. (2003): Kühle Regionen. In: Zwischen den Zeilen. 21, 2003. 218-222.

Thulin, M. (1990): Sprache und Sprachkritik. Die Literatur des Prenzlauer Bergs in Berlin / DDR. In: Arnold, H.L. / Wolf, G. (Hgg.): Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre. Text + Kritik. Sonderband. München. 234-242.

Ullmann, G. (2008): Die Wiedergeburt der Sterne nach dem Feuerwerk. Mit einem Nachwort von Joachim Walther. Frankfurt a.M.

Völker, L. (1997): Gattungsdenken im Umbruch. Zum Lyrik-Diskurs der deutschen Literaturwissenschaft nach 1945. In: Ludwig Völker (Hg.): Von Celan bis Grünbein. Zur Situation der deutschen Lyrik im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert. Lille (= Germanica, 21). 163-177.

Wagner, J. (2014): Regentonnenvariationen. Gedichte. Berlin.

Warnke, I. (2003): „It enters the dark hole of the head“. Poetologische Lyrik als Wegweiser aus der Gattungskrise. Trier.

Witte, G. (1996): Können Mumien sterben? In: Einermacher, K. et al (Hgg.): Russland, wohin eilst du? Perestrojka und Kultur. Dortmund. Teilbd. I. 265-282.

Wolf, Werner (2005): The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for a Reconceptualization. In: E. Müller-Zettelmann / M. Rubik (Hgg.): Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric. Amsterdam / New York. 21-56.

Zymner, R. (2009): Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn.

Алехин, А. (2006): Поэт без читателя // Арион. 3, 2006. http://magazines.russ.ru/arion/2006/3/aa25.html (27/01/2016).

Верницкий, А. (2008): Танкетки. Теперь на бумаге. Антология. Сост. и предисл. А. Верницкого. М.

Вестстейн, В. (2013): «Бронзовый век» русской поэзии: кто войдет в канон? // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред.): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Berlin / München / Washington. 59-64.

Галина, М. (2005): Литературный салон «Классики XXI века» - М.: ЛИА Р. Элинина // Знамя. 1, 2005. http://magazines.russ.ru/znamia/2005/1/ga14.html (27/01/2016).

Каломиров, А. [Кривулин, В.] (1979): Двадцать лет новейшей русской поэзии // Северная почта. 1/2, 1979. http://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm (27/01/2016).

Кондаков, И. (2004): «Образ мира, в слове явленный». Волны литературоцентризма в истории русской культуры // Хренов, Н. (ред.): Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М. 229-293.

Кондаков, И. (2008): По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX – XXI веков // ВЛ. 5, 2008. 5-44.

Конрадова, Н. / Тойбинер, К. / Шмидт, Э. (ред., 2009): CONTROL + SHIFT. Публичное и личное в русском Интернете. М.

Корчагин, Кирилл (в печати): Возвращение «мерцающего» субъекта: Московский концептуализм и поэзия 1990-2010-х годов // Russian Literature, предполагаемо 2017 г.

Костырко, С. (2011): Толстые журналы в сети // Знамя. 8, 2011. http://magazines.russ.ru/znamia/2011/8/sk29.html (27/01/2016).

Кудрявцева, Т. (2008): Новейшая немецкая поэзия (1990-2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. М.

Кузьмин, Д. (2001): Как построили башню. Проект «Вавилон» // НЛО. 48, 2001. http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/kuz.html (27/01/2016).

Кузьмин, Д. (2008): Русская поэзия в начале XXI века // рец. 48, 2008. http://polutona.ru/rets/rets48.pdf (27/01/2016).

Лен, В. (1985): Древо русского стиха (концепция бронзового века) // Митин журнал. 4, 1985. http://kolonna.mitin.com/archive/mj04/len.shtml (27/01/2016).

Лейдерман, Н. / Липовецкий, М. (2003): Современная русская литература - 1950-1990-е годы (Том 2, 1968-1990). М.

Липовецкий, М. (2013): «Есть смерти для меня…»: Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред.): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Berlin / München / Washington. 309-322.

Лотман, Ю. (1996): Очерки по истории русской культуры 18 - начала 19 века // Из истории русской культуры. Т.4. М. 13-346.

Маурицио, М. (2013): Маргинальная (суб)культура в творчестве А. Родионова // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред.): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Berlin / München / Washington. 373-382.

Менцель, Б. (2006): Гражданская война слов. Российская литературная критика периода перестройки. Перевод с нем. Г.В. Снежинской. СПб.

Охотин, Г. (2008): «Проект О.Г.И.» против «Проекта Руккола» // OpenSpace.ru. http://www.openspace.ru/society/russia/details/7164/ (27/01/2016).

Полозкова, В. (2013): Осточерчения. М.

Рутц, М. (2013): «Каноны» современной русской поэзии. Наблюдения и перспективы. In: Шталь, Х. / Рутц, М. (ред.): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Berlin / München / Washington. 37-58.

Степанов, Ю. / Фатеева, Н. (ред., 2007): Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: Материалы международной научной конференции Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 24-28 мая 2007 г. М.

Тимина, С. и др. (ред., 2005): Современная русская литература. 1990-е гг. – начало XXI в. М. / СПб.

Ткаченко, Э. (2013): Калейдоскоп в стихах. К поэтике пуанта в танкетке // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред.): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Berlin / München / Washington. 499-511.

Ульянов, А. (2007): Slam. Теория и практика поэтической революции. Киев.

Фатеева, Н. (ред., 2007): Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: Материалы международной научной конференции (Москва 24-28 мая 2007 г.). М.

Шайтанов, И. (2007): Дело вкуса. Книга о современной поэзии. М.

Шталь, Х. / Рутц, М. (2013): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред.): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Berlin / München / Washington. 3-34.

Шталь, Х. / Рутц, М. (ред., 2013): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии / Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung. Berlin / München / Washington.

I. Lyrikgeschichte seit 1989: Heterogenität und Ungleichzeitigkeit

Hermann Korte (Siegen)

Gedichtpoetiken in Zeiten der Umbrüche. Exemplarische Positionen seit 1990

In gebotener Kürze aktuelle deutschsprachige Gedichtpoetiken vorzustellen, ist ein schwieriges Unterfangen; deshalb sollen im Folgenden schlaglichtartig exemplarische Problemfelder näher beleuchtet werden: ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Ausgangslage: Lyrik am Rand des literarischen Felds

In einer Gegenwart, in der Romane längst zum Synonym für die Literatur überhaupt geworden sind,[1] erscheint die Lage der deutschsprachigen Lyrik uneinheitlich, unübersichtlich und, vom Markt her beurteilt, fast hoffnungslos prekär. Seit den 1990er Jahren spiegelt der anhaltende Boom der Gedichtpoetiken aus der Feder von Autorinnen und Autoren auf paradoxe Weise den Trend wider: Der Roman, der seine weltweite Evidenz im literarischen Feld nicht zu beweisen braucht, wird kaum durch Romanpoetiken oder gar durch Romanpoetik-Debatten ergänzt, während die aktuelle Lyrik durch eine kaum noch zu überblickende Anzahl von selbstreflexiven und selbstbewussten Statements, Essays, kleineren und größeren Abhandlungen zum Gedicht gestützt wird.

Ein Beispiel dafür ist die Zeitschrift „Zwischen den Zeilen“,[2] die der Schweizer Urs Engeler seit 1992 in Basel – programmatisch begonnen mit Durs Grünbeins Essay „Reflex und Exegese“[3] – herausgab und die 2012 ihr Erscheinen

---

[1] Der Aufsatz ist eine überarbeitete, gekürzte Fassung eines 2012 erschienenen Beitrags: Korte (2012). Die im Folgenden ohne Anspruch auf Vollständigkeit genannte Forschungsliteratur seit 2000 lässt erkennen, wie deutlich die Gattung Roman auch die Aufmerksamkeit der Wissenschaft beansprucht, z. T. sogar so stark, dass die Gegenwartslyrik in großen Sammelwerken nur am Rande oder überhaupt nicht erwähnt wird. Vgl. exemplarisch Wehdeking (2007) [ohne Lyrik-Verweis]; Rectanus (Hg., 2008) [ohne Lyrik-Verweis]; Gansel / Zimniak (Hgg., 2008); Brodowsky / Klupp (Hgg./2010) [ohne Lyrik-Verweis]; Gansel / Kaulen (Hgg., 2011) [ohne Lyrik-Verweis]; Platen (Hgg., 2002) [darin – sehr lesenswert –: Opitz-Wiemers (2002)]; Kammler / Pflugmacher (Hgg., 2004): [darin: Geisenhanslüke 2004]. – Eine Ausnahme bildet der ausschließlich dem Gegenwartsgedicht vorbehaltene Sammelband von Karen Leeder (Hg., 2007).

[2] Engeler (Hg., 1992-2012): Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. Basel.

[3] Grünbein (1992).

einstellte: schmale Hefte mit Gedichten und poetologischen Texten, die eine fortlaufende Anthologie der Gegenwartslyrik und ein facettenreiches Dokument aktueller Gedichtpoetik geworden sind. Im Spektrum unterschiedlicher Lyrik-Milieus[4] repräsentiert Engelers „Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik“ – so ihr Untertitel – ein breites Autorenfeld, indem er neue, unbekannte Dichterinnen und Dichter mit bereits arrivierten mischt und eine Vielzahl von Stimmen zu Wort kommen lässt. Dabei erweist sich die Zurückgenommenheit der Zeitschrift, die keinen Moden und Richtungen und schon gar nicht dem Markt verpflichtet ist und von einschlägigen Medien des Feuilletons und auch der Literaturwissenschaft kaum wahrgenommen wird, als günstige Prämisse für die Ernsthaftigkeit und Professionalität einer Gedichtpoetik, die sich seit über zwanzig Jahren am Rand des literarischen Feldes auch ohne Aufmerksamkeitsressource zu behaupten weiß.[5]

Die Situation der Gegenwartslyrik ist, wie gesagt, uneinheitlich und unübersichtlich, und zwar schon deshalb, weil von ‚der‘ Lyrik gar nicht mehr gesprochen werden kann. Um Missverständnissen vorzubeugen: Es geht dabei weder um den Verlust einer durch Epochenstile garantierten Einheit – diese hat es schon im 20. Jahrhundert nicht mehr gegeben –, noch um eine durch lyrische Richtungen oder durch Generationen geprägte Verbundenheit. Schon vor 1990 zeichnet sich eine Fragmentierung unterschiedlicher Lyrik-Milieus ab, die bis heute fortschreitet.

Gegenwartslyrik lässt sich seit den 1990er Jahren kaum mehr hierarchisch – mit einer Art von ‚Höhenkamm‘-Lyrik an der Spitze und den im Selbstverlag publizierten Gedichtbändchen am unteren Ende – gliedern, sondern nur noch im Nebeneinander unterschiedlicher Segmente. Das heißt nicht, dass die Lyrik etwa von Hans Magnus Enzensberger, Volker Braun und Friederike Mayröcker ihren Rang verloren hat; aber sie sind nicht mehr die mit Autorität und Nachhaltigkeit ausgestatteten Instanzen, die einer Studie zur Gegenwartslyrik noch den entscheidenden Maßstab zur Bewertung und Gewichtung geben könnten. Und auch Lyriker der Ende der 1950er und in den 1960er Jahren geborenen Generation, wie Thomas Kling und Durs Grünbein, sind letztlich nur – sicherlich herausgehobene – Stimmen in einem großen Ensemble. Für alle aber gilt, dass ihnen innerhalb des gegenwärtigen literarischen Feldes nur ein kleiner Platz am Rande zuerkannt wird. Der Roman dominiert und nimmt die breite Aufmerksamkeit der Literaturkritik wie der Literaturwissenschaft in Anspruch.

Nun ist die Lage der Poesie nicht erst seit 1990 prekär. Grünbein hat 1995 – im Jahr des ihm verliehenen Georg Büchner-Preises – auf die Tradition der lyrischen Moderne verwiesen: „Aber bitte, wir sind doch, seit mehr als einem Jahrhundert, vom Zustand der Erniedrigung alles Poetischen ausgegangen. Seine Stellung in den modernen Industriegesellschaften […] ist von Anfang an aus-

[4] Vgl. Korte (2004).

[5] Vgl. ebd., S. 13-63.

sichtslos" – im Gegensatz zur Literatur der „Stammesepiker", die es selbstverständlich auch in der Moderne noch gibt.[6] 2007 bezieht sich Grünbein auf die aktuelle Situation:

> Die Poesie ist das schlechte Gewissen der Literatur. Von den Literaturgewaltigen weiß eigentlich keiner so recht, was er mit ihr anfangen soll, alle haben ein wenig Angst vor ihr oder gehen ihr aus dem Weg. Da ist der kultivierte, weitläufige Verleger, der in seinem Rennstall sich pflichtschuldigst immer ein bis zwei Lyriker hält, die ein Lektor im stillen striegelt. Manchmal läßt man sie dann heraus und führt diese stolzen Tiere einem Publikum von Kennern vor, die fachmännisch ihre Vorzüge taxieren. Für solche Zwecke hat man mittlerweile den Welttag der Poesie eingeführt. […] Schließlich ist da noch der Akademiker, der eine bescheidene Existenz darauf zu gründen hofft, daß er sich mit einer Einzelstudie über einen dieser Schwierigen profiliert.[7]

Die Lage dieser „Schwierigen" hat Gerhard Falkner noch negativer beschrieben, den Grad der Desintegration der Lyriker innerhalb des literarischen Feldes drastisch hervorgehoben und von der „Dichtung als dem wertlosesten aller Gewerbe" gesprochen, gemessen freilich an den Prämissen des Literaturbetriebs:

> Die Bedingungen des Gedichts sind, und das nicht nur bei Lichte betrachtet, miserabel, und zwar in allen damit zusammenhängenden Faktoren. Sie sind so miserabel, daß man sich fragen muß, wieso diese Sumpfblüte überhaupt noch existiert. Ich denke, sie existiert immer noch aufgrund und im Schutze einer hochbesonderen Zwielichtigkeit, die auf diesem Kulturschutzgebiet, diesem abgewirtschafteten Orplid, wohl zu den Lebensbedingungen gehört. Das Leben dort ist versponnen, spökenkiekerhaft und äußerst dürftig.[8]

Joachim Satorius' These, die „Leserschaft der Poesie" nehme „nicht wirklich zu und nicht wirklich ab",[9] bekräftigt die Konstanz des kleinen lyrischen Segments innerhalb des literarischen Feldes und das Nischendasein der Lyrik – als deren Chance: „Es ist stets derselbe harte Kern der ‚happy few'. Für sie existiert die Poesie nicht in einer Art abgewirtschaftetem Orplid. Sie sprechen ihr Macht zu, gerade – auch heute."[10] Vor diesem Hintergrund ist die markttypische Marginalisierung des lyrischen Sektors aus poetologischer Perspektive kein echtes Problem, wie Raoul Schrott unterstreicht:

> Daß die Dichtung zu einem marginalen, um nicht zu sagen elitären Unternehmen geworden ist, kann […] ihrer Funktionalität keinen Abbruch tun. Auch wenn sie als eigenes Genre kaum mehr wahrgenommen wird, […] ist sie doch in dem denkbaren Bereich präsent.[11]

---

[6] Grünbein (1995, S. 26 f.).

[7] Grünbein (2010, S. 59).

[8] Falkner (1999, S. 113).

[9] Sartorius (1999, S. 11).

[10] Ebd., S. 11 f.

[11] Schrott (1999, S. 43). – Schrott gehört zu den Gegenwartslyrikern, die eine Reihe wichtiger Essays zum Gedicht und zur Poesie veröffentlichten; vgl. beispielsweise Schrott (1997); der Autor bezieht sich zur Konkretisierung des „Symmetrie"-Begriffs auf Positionen des Struktu-

Ähnlich heißt es in Klings „Itinerar“: „Das Gedicht macht sich nichts vor, daß es heute, am Beginn einer weitgehend postliteralen Gesellschaft, kein Luxus ist.“[12] Das Schreiben von Gedichten, so Werner Söllner, sei „mehr denn je zum Luxus geworden […] Das Zeug will ja nur ein irrsinnig geringer Bruchteil der Leute.“[13]

Die Frage, ob denn die Lage der Lyrik seit 1945 je anders war, soll hier nicht geklärt werden. Dass sich jedoch Ausgangssituationen gegenüber den 1970er und 1980er Jahren verändert haben, darüber sind sich die meisten Poetik-Autoren einig. Prägnant hat beispielsweise Grünbein seine Abgrenzung formuliert. Mit Blick auf den Dichter, der als „Barde des Industriezeitalters“ sich als „erklärte[n] Anti-Orpheus“[14] verstand und als Dichtertyp die Nachkriegszeit jahrzehntelang dominierte, arbeitet Grünbein das Dilemma einer Lyrik heraus, die „tägliche Schnellmahlzeit“ anbot, statt, „wie einst Baudelaire“, die „Poesie“ als „Gift gegen das Laster der Banalität“ zu stellen:

> Das Gedicht war nun superaktuell, offen für beinah jedes Thema, eine Cloaca minima aller gesellschaftlichen Probleme. Es war aber auch die tägliche Schnellmahlzeit geworden, Lyrik ein Stoffwechsel zur Verdauung des Banalen in Permanenz. Der Vers, der einmal ein aristokratisches Vergnügen der Seele war, geboren aus der Sehnsucht, zu mißfallen, zu glänzen und zu verwirren, macht sich bald mit allem, was ihm unterkam, gemein. Darin lag seine neue Unverwüstlichkeit, aber vielleicht auch sein größtes Manko.[15]

Bei Kling ist die kategorische Abgrenzung zum obsoleten „Agnes-Miegel Gedächtnishäkeln“[16] der Nachkriegslyrik wie auch zum Betroffenheitsgedicht der 1980er Jahre der Ausgangspunkt der poetischen wie der poetologischen Praxis. Zugleich verteidigt er die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, betrachtet sie allerdings als historisches Phänomen, plädiert also keineswegs für eine aktuelle Neo-Avantgarde.

Wer die seit den 1990er Jahren geschriebenen deutschsprachigen Poetiken liest, dem wird zum einen die Belesenheit und profunde literarische Bildung auffallen, zum anderen ein enges Repertoire an Namen aus der frühen literarischen Moderne: Vor allem Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Pound, Benn, Eliot und Mandelstam erweisen sich als Bezugskoordinaten der Argumentation. Schon diese Auswahl zeigt ein starkes Bedürfnis nach historischer, hochreflektierter Fundierung der eigenen Position. Die Anreger-Spuren, vor allem deren anspruchsvolle, komplexe Gedichtproduktion und deren Überlegungen zur Poetik, kehren nicht

---

ralismus und Russischen Formalismus, geht näher auf das Phänomen der poetischen Metapher, der Assonanz und des Reims ein und zieht eine originelle Analogie zur „Symmetrie der Physik“ (ebd., S. 177).

12 Kling (1997, S. 54).

13 Engeler (1992, S. 97).

14 Grünbein (2010, S. 12).

15 Ebd., S. 13.

16 Kling (1997, S. 22).

in Form von Nachahmungen und Text-Imitaten wieder, sondern als Dialogbasis und Diskursorientierung. Die frühe Moderne gibt den Rahmen vor, in dem der eigene Anspruch ausgelotet werden soll. Es geht dabei nicht um einen Regress, sondern umgekehrt um einen produktiven Anschluss an das am schärfsten ausgeprägte Bewusstsein für die immer noch gültige Basisfrage nach Anspruch und Autonomie des Gedichts in einer Gegenwart, die keine verbindlichen Sinnorientierungsmuster mehr kennt, so dass die Dichtung und die Sprache der Dichtung, ortlos geworden und zunächst durch nichts gerechtfertigt, sich aus eigener Kraft konstituieren müssen.

Poetiken aus der Feder von Gegenwartslyrikern sind keine exzeptionellen Selbstdarstellungsmanifeste, sondern Teile eines rhizomartigen Poetik-Netzwerkes, eines vielstimmigen Ensembles. Bemerkenswert ist bei den Jüngeren jedoch die Reserviertheit gegenüber Lyrikern der Nachkriegsära, etwa das Desinteresse an Becher, Huchel, Eich, Enzensberger, Krolow, Rühmkorf, Kunert. Zu den wenigen Ausnahmen, die im großen Ensemble der Nachkriegsdichtung überhaupt mit erhöhter Aufmerksamkeit rechnen konnten, gehört der späte Benn, gehören aber auch Protagonisten der Wiener Gruppe sowie Friederike Mayröcker und Ernst Jandl. Für jüngere Lyrikerinnen und Lyriker, die in der DDR geboren sind, bilden neben Brecht auch Portalfiguren wie Heiner Müller, Elke Erb und Volker Braun eine wichtige Referenzquelle.

Die Poetiken in „Zwischen den Zeilen“ und eine Reihe anderer Veröffentlichungen zur aktuellen Gedichtpoetik sind freilich alles andere als Aktualisierungen bekannter Positionen. So beginnt Grünbeins Frankfurter Poetik-Vorlesung im ersten Kapitel („Jenseits der Avantgarden“) programmatisch mit dem Satz „Es gibt keine lyrischen Manifeste mehr.“[17] Zugleich aber, so Grünbein, gebe es „auch keine normbildenden, maßstabsetzenden Poetiken mehr“,[18] so dass der einzelne Lyriker mit seinem Werk wie mit seiner Poetik eine vereinzelte, auf sich selbst zurückgeworfene Stimme darstellt: desintegriert im literarischen Feld und ohne verbindliche Orientierungsmarken. Diese Situation erklärt zu einem Teil sicherlich die Vielzahl der aktuellen Lyriker-Poetiken, die im diametralen Unterschied zu Avantgarde-Manifesten keine Außenwirkung anstreben, sondern primär an sich selbst adressiert sind. Von außen gelesen, bilden Poetiken heute einen fortgesetzten, wild wuchernden Dialog aus lauter Selbstverständigungstexten; sie beziehen sich daher kaum auf Poetiken anderer zeitgenössischer Autoren, sondern, wenn überhaupt, in der Regel auf Dichter der klassischen Moderne, an deren Poetiken die Autoren ihre eigenen Ansichten zum Gedicht zu profilieren versuchen und mit denen sie allesamt eine Grundüberzeugung teilen: die Auffassung vom Gedicht als einem einzigartigen, unverwechselbaren, exzeptio-

[17] Grünbein (2010, S. 7).

[18] Ebd., S. 9.

nellen Produkt.[19] Das gilt auch für die so genannte ‚junge Lyrik', für die Erk Grimm – vorschnell, wie sich zeigt – sogar die Formel „Neue Schlichtheit" vorschlug.[20]

Poetik-Position I: Gedichte als „Entschleunigungsinseln"

Das Besondere des Gedichts, darin sind sich viele aktuelle Gedichtpoetiken einig, basiert auf der Entkoppelung von anderen – pragmatischen wie literarischen – Formen des Sprechens und der Sprache, auf der Widerständigkeit gegenüber gerade herrschenden Diskursen und auf einer dem Gedicht eigenen selbstreflexiven, nur sich selbst verantwortlichen sprachlichen Kraft: „So dämpft es das Draußen, den Terror der Allgegenwart, indem es empfindlich macht für eine andere, kaleidoskopartige Gegenwart"[21].

Zugleich ist der Gegenwartslyrik eine unaufhebbare Zeit-Resistenz eingeschrieben, auf die aktuelle Poetiken häufig anspielen. Soziologisch gesehen ist damit ein beharrlicher Widerstand gegen den elementaren Grundzug der Gegenwart verbunden, den der Soziologe Hartmut Rosa in seiner großen Studie „Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne"[22] 2005 dargestellt hat. Unter den Optionen einer Zeit, in der auf allen Ebenen der Gesellschaft – sozial, ökonomisch, technologisch, kulturell, politisch – Modernisierungs- und Beschleunigungsprozesse bis hin zum Paradox des „[r]asenden Stillstand[s]"[23] dynamisieren, bilden sich am Rand des mit ständigen Neuigkeiten und Saison-Sensationen gefütterten literarischen Feldes kristalline Strukturen heraus: instabile Gebilde, Gedichte. Es erscheint daher die Frage berechtigt, ob das Gedicht heute zu jenen „Entschleunigungsinseln" und damit zu den „kulturelle[n] Nischen"[24] gehört, die immun sind gegen die rasanten sozialen, technologischen und kulturellen Verzeitlichungserfahrungen der Gegenwart.

Die Inselmetaphorik zielt allerdings nicht auf eskapistische Rückzüge in die Innerlichkeit oder in die angenehmen Zonen einer poetischen *Wellness*-Atmosphäre. Poetiken der Entschleunigung sind komplementär angelegt, entstehen also im Widerspruch und Widerstand gegen rasche, mühelose Vereinnahmungen von Poesie für den *mainstream* gerade vorherrschender Diskursmoden. Grünbein hat die Zeitresistenz-Funktion des Gedichts klar umrissen:

---

[19] Vgl. zur Entwicklung der deutschsprachigen Lyrik und dem Selbstverständnis ihrer Produzenten grundlegend Noël (2007).

[20] Grimm (2007).

[21] Grünbein (1996, S. 29).

[22] Rosa (2005).

[23] Ebd., S. 460.

[24] Ebd., S. 143.

> Die Resistenz, die das Gedicht gegen die Zeit aufbringt, ist um so größer, je souveräner das Realitätsprinzip (der Physik, des Verstandes, der phänomenalen Ordnung) außer Kraft gesetzt wurde. Der Strategien sind dabei viele, von der gestörten Analogie bis zur Verwirrung der sprachlichen Hierarchien, vom leichten Schwindel der Arhythmie und der bildlichen Kontamination bis zur gewaltsamen Vereinigung des Unvereinbaren, zum Temperatursturz (was die Stimmung betrifft) oder, da Sprache untrennbar von herrschender Ethik ist, zum jähen Tabubruch.[25]

Der Begriff der Zeit-Resistenz schließt einen weiteren wichtigen Gedanken ein: den Widerstand des Gedichts gegen seine schnelle, mühelose Lektüre, gegen jede Form beschleunigter Rezeption. Christian Prigent, französischsprachiger Autor, den die Zeitschrift „Zwischen den Zeilen" vorstellt, zählt mit Verweis auf Mallarmé „das ‚lange Zögern zwischen Klang und Sinn'"[26] zu den Charakteristika eines modernen Gedichts und erläutert den Sachverhalt: Poesie „impliziert zweifellos Rhythmus, Klang, Atem, Energieformen. Über diese abstrakte Beweglichkeit entbindet und verbindet sich Sinn."[27] Ironisch kommentiert Konstantin Ames das Bedürfnis von Lesern, einen Text ohne viel Umstände zu verstehen; intertextuell schimmert in der Argumentation Friedrich Schlegels Essay „Über die Unverständlichkeit" von 1800 durch, der die prozessuale Entfaltung von Verständlichkeit und Unverständlichkeit auf jeweils höheren Verstehensstufen eng mit einem „ganzen System der Ironie"[28] verknüpft. Auch bei Ames heißt es explizit: „Ironiefähigkeit ist etwas Wunderbares"; dann aber beginnt seine Philippika gegen die Schnell-Leser:

> Es ist eine Laxheit im Umgang mit Texten, sie wegzulegen mit der Bemerkung: ‚Unverständlich! Unverständliches Zeug, das!' Lyrischen Texten widerfährt oft solches Unrecht. Verstehen, gar vollständiges Verstehen von Kunst ist etwa so unwahrscheinlich, wie das Geborenwerden von jemand. Und doch passiert so was. Es braucht Zeit. Wer sich nicht neun Monate mit einem Text abgeplagt hat, soll m. E. nicht voreilig von Unverständlichem reden.[29]

Schlegels tiefsinnige Überlegung, ob denn „die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes" sei, und seine rhetorische Frage, „Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?",[30] hat Ames nicht aufgegriffen, sondern den Unverständlichkeits*vorwurf*, das „Totschlagargument aller denkträgen und fühlfaulen Kulturfunktionäre", in einen poetologischen Unverständlichkeitstopos transformiert und – als „Teil künstlerischen Schaffens" – auf „Dissonanz, Digression und Überraschung"[31] bezogen, Verfahrensweisen also, die Strategien

[25] Grünbein (1996, S. 27 f.).

[26] Prigent (1999, S. 130). – Vgl. auch Blanchot (1997).

[27] Prigent (1999, S. 132).

[28] Schlegel (1967/1796-1801, S. 369).

[29] Ames (2010, S. 9).

[30] Schlegel (1967/1796-1801, S. 370).

[31] Ames (2010, S. 10).

der temporären Entschleunigung mit erschwerten Verstehensprozessen von Poesie verbinden.

Poetik-Position II: Zur Semantik des Einzigartigen

Die Auffassung, dem Gedicht sei eine Resistenz- und Widerstandskomponente inhärent, hängt aufs engste mit einer anderen, ebenfalls weit verbreiteten und der Tradition der Moderne verpflichteten Poetik-Maxime zusammen:[32] Die Differenz zwischen der Sprache des Gedichts und dem alltäglichen Sprechen ist so unaufhebbar wie die Differenz zwischen dem Gedicht als Sprach- und Sprechtext und allen anderen (literarischen wie nicht-literarischen) Texten. Die Bedeutung der Poesie liegt darin, dass ihr eine Semantik des Einzigartigen auf geradezu geheimnisvolle Weise eingeschrieben ist. Einen Zugang zu ihr zu finden ist alles andere als einfach und lässt sich mit einer Frage Bruno Steigers wiedergeben: „Was versteht der, der versteht, was es bedeutet, dass Sprache ist?“[33]

Charakteristisch für Gedichtpoetiken seit den 1990er Jahren ist die Grundsatzfrage nach der Sprachlichkeit der Poesie; diese näher zu bestimmen und immer wieder aufs Neue zu reflektieren macht einen wesentlichen Kern der aktuellen Gedicht-Poetologien aus. So heißt es bei Hansjörg Schertenleib: „Sprache, was sonst? liesse sich als Motto all meinen neueren Gedichten voranstellen“[34]. Schertenleib geht dabei auch vom „Lyriklesen“ aus, um eine „mit möglichst allen Sinnen“ ausgestattete Imaginationsleistung zu beschreiben, die zugleich den Produktionsprozess eines Gedichts nachzeichnet:

> Man wird lesenderweise blitzartig verwandelt in ein hellwaches Individuum, das seine Nerven frei liegen hat und reagieren kann auf die leiseste Berührung, auf das leiseste Wort, und dieses Wort wird vielleicht nicht mal gesagt![35]

Barbara Köhler spricht in ihrem Essay „Tango. Ein Distanz“ von der „Sprache als Raum“ und vom „Sprachraum“, der ein „Raum für Relationen, Proportionen, Verhältnisse“ sei, ein „Ort der Differenz“.[36] Walter Thümler hat in seinen „Poetologische[n] Notizen“ die „Dichtung […] als das intensivste Hören auf die Sprache“ und den „intensivste[n] Vollzug der Sprache“[37] bezeichnet und emphatisch den Satz hinzugefügt: „Das Gedicht ist eine Gnade des Sprechens.“[38] Daraus will er jedoch keine undurchschaubare Verrätselung der Poesie ableiten und

---

[32] Unter den Gegenwartslyrikern, die sich literarisch und wissenschaftlich mit der Tradition der Moderne intensiv auseinandergesetzt haben, gehört insbesondere auch Ingold (2004b).

[33] Steiger (1996, S. 114).

[34] Schertenleib (1992, S. 62).

[35] Ebd., S. 71.

[36] Köhler (1998, S. 97). – Zu Köhler vgl. Noël (2007, S. 125-166); Dahlke (2007).

[37] Thümler (1997, S. 169).

[38] Ebd.

ordnet daher dem Gedicht eine ihm eigene, notwendige „Erkenntnismäßigkeit" zu. Es müsse

> im Dichten […] ein Denken arbeiten. Nur auf diese Weise kann es zur gespannten Form kommen. Ohne diese Erkenntnismäßigkeit fällt das Gedicht in Glossolalie […] zurück […]. Erkenntnismäßigkeit muß dem Akt der Wortarbeit inhärent, muß dunkel anwesend sein und darf nicht ins Unverifizierbare abtauchen. So ist Poesie, wo sie ihre Höhe erreicht, nicht getrennt vom Denken, welches poetisches Denken ist. Jedes Gedicht führt kraft der Sprache unweigerlich den Gedanken mit. Diese Tatsache erkennt die Poesie an und stellt sich ihr als einer innigsten Arbeit.[39]

Für Thümler steht fest, dass das Gedicht durch diese „innigst[e] Arbeit" sich von allen anderen Verwendungskontexten der Sprache unterscheidet; seine Emphase geht so weit, dass er längst tradierte, in die Frühromantik und die ersten Jahrzehnte der lyrischen Moderne verweisende Topoi aktiviert und den Dichter einen „vor der Sprache Erwählt[en]"[40] bezeichnet. Entsprechend pathetisch fällt seine Definition von Poesie aus: „Poesie hebt an, wo der Gestus des Diskurses nicht mehr möglich ist, nicht mehr ist. Sie ist kapitulierender Akt, nicht Erfassen, Verfügen, Besitzen."[41] Thümlers Nähe zum religiösen Sprachakt ist nicht zufällig; denn er versteht „Sprache als Brückenschlag zwischen Mensch und Transzendenz".[42] Mit anderen Positionen aktueller Poetik – die meisten kommen ohne die Nähe zur quasi-theologischen Argumentation aus – teilt Thümler ein wesentliches Grundverständnis: Dem Gedicht ist die Fähigkeit und Kraft eigen, etwas genuin Besonderes, etwas Einzigartiges zu sein, so dass die Rede über Poesie eine Semantik des Einzigartigen erzeugt: „Wenn alles Sprechen verstummt, kommt das Gedicht *zu Wort*",[43] beschließt Thümler seine „Poetologische[n] Notizen".

Auch Raoul Schrott skizziert in einem Gespräch mit Urs Engeler das Einzigartige der Poesie; er greift dabei zwar nicht wie Thümler auf die religiöse Bildlichkeit zurück, scheut sich aber nicht, den Begriff der Magie anzuführen – auch dies eine Redeweise, die bei so verschiedenen Dichtern wie Kling und Grünbein nachweisbar ist.[44] Mit Blick auf die gälische Dichtung hebt Schrott die mnemotechnische Funktion der Poesie hervor, „Dinge so zu formulieren, daß man sie auch im Gedächtnis behalten konnte"; dieser Transformationsvorgang habe „etwas mit Magie und eben mit Dichtung zu tun."[45] Einen magischen Zug zeigt auch Dorothea Grünzweigs schon im Titel verrätselter Essay „Lichtungen, Eis-

---

[39] Ebd., S. 170.

[40] Ebd., S. 172.

[41] Ebd., S. 173.

[42] Ebd., S. 175.

[43] Ebd., S. 182.

[44] Vgl. Kling (1997, S. 36-38); vgl. Grünbein (2007, S. 84-94).

[45] Engeler (1996, S. 147).

löcher, andere Bleiben", der das Gedicht mit dem Bannen von „Angst" verbindet: „Denk ich an Gedichte, fällt mir das als erstes ein: Sie schreiben, sprechen, ist eine Angst verjagende Maßnahme."[46] Daraus zieht sie, angelehnt an Gerard Manley Hopkins und den Philosophen Duns Scotus, den Schluss:

> Erst beim Einsatz einer Sprache, die sich den Dingen mit aller Kraft zuwendet, entsteht Klarheit, die echtes Fühlen, ein Bei-den-Dingen-Sein, Zwiesprache mit ihnen und Berührung herstellt.[47]

Der Begriff der Magie, verstanden als „Sprachmagie", hat seit den 1990er Jahren eine erstaunliche Renaissance erfahren, und zwar nicht als klischeehafte Umschreibung eines irgendwie ‚raunenden' Sprechens. So heißt es bei Schrott:

> Was ein gutes Gedicht leisten kann, ist, Emotion und Intellekt, Rationales und Irrationales, Humanes und Inhumanes miteinander in Verbindung zu bringen, also Disparates zusammenzuzwängen und auf einen Punkt zu bringen.[48]

Magie steht für Schrott in engster Verbindung zur Musikalität dichterischer Sprache, welche „eine Harmonie von Dingen suggerieren" könne, „die schlicht nicht vorhanden" sei:

> Jedes Gedicht lebt davon, daß es uns über die Musikalität, über Rhythmus und über Reim, über optische Signale eine Einheit suggeriert, die, wenn wir es nüchtern betrachten, gar nicht vorhanden ist. Das Gedicht denkt über die Musik, und die Musik ist das, was Logos und Mythos, was Rationales und Irrationales in Decken bringen, synchronisieren kann. Das ist Sprachmagie. Es nützt die Einheit der Sprache aus, die dich zwingt, im Kopf eine Einheit der Gedanken und des Denkens herzustellen.[49]

Es wäre voreilig, aus diesen Zeilen einen irrationalen Mystizismus abzuleiten; der Begriff der „Sprachmagie" steht nicht im Widerspruch zu einer der wichtigsten Leistungen des Gedichts, das Schrott als „die präziseste erkenntnistheoretische Maschine" bezeichnet, „die es überhaupt gibt;" wobei sich „die Präzision" daran messe, „wie genau man innerhalb eines Bildes, und zwar mit Bildern und nicht über sie hinweg, zu denken weiß."[50] Vor diesem Hintergrund erscheint die „Sprachmagie"-Formel wie eine Metapher, welche die unaufhebbare Komplexität von Lyrik – gerade auch von aktueller Lyrik – umschreibt: im emphatischen Bekenntnis zur Traditionslinie dieser poetologischen Maxime, zur lyrischen Moderne. Ausdrücklich distanziert sich Schrott von der Postmoderne:

> Ich habe selber lange genug sogenannte postmoderne Gedichte geschrieben, […] nur dachte ich irgendwann, das bringt nichts, weil es beliebig und austauschbar wurde und die Worte jeden Halt verloren.[51]

[46] Grünzweig (2000, S. 56).

[47] Ebd., S. 58; zu Hopkins und Scotus S. 59.

[48] Ebd., S. 149.

[49] Ebd.

[50] Ebd., S. 151.

[51] Ebd., S. 154.

Die Rückgewinnung der „Worte“ fasst Schrott in der Metapher „eine Mitte zurückgewinnen“[52] zusammen, und zwar mit explizitem Bezug auf Valéry und Eliot, dessen Bedeutung des Musikalischen als eines Grundelements poetischer Sprache er hervorhebt.[53]

Mit seinem feinen Gespür für den Kern gegenwärtiger poetologischer Diskurse hat Durs Grünbein seine Frankfurter Poetik-Vorlesung des Jahres 2009 „Vom Stellenwert der Worte“[54] genannt und so einen wesentlichen Aspekt der aktuellen Gedichtpoetik, die aus der Feder von Lyrikerinnen und Lyrikern stammen, mit einem passenden Label versehen. Wie Schrott berichtet auch Grünbein, wie er im Verlaufe seiner Sozialisation als Dichter „Gedichte stereometrisch lesen“ lernte und wie sich ihm „langsam ihre innermusikalischen Phänomene erschlossen.“[55] Den „Stellenwert der Worte“ allerdings leitet er zunächst aus einer elementar erscheinenden und doch für die Poetik fundamentalen Frage ab:

> Ist Sprache eine Art Gesteinsmaterial, Resultat kollektiver geologischer Prozesse, von dem der Einzelne sich dann Stücke abschlägt und so lange schleift, bis sie genau die von ihm gewünschte Form annehmen?[56]

Für den Dichter jedoch ist Sprache nicht „ein allgemeiner Mitteilungslärm, aus dem das Ohr des Dichters sich seine eigenen Melodielinien abzweigt“ und auch kein „Medienmüll“: „Die poetische Stimme hält mit Bedacht die Mitte zwischen der Lust am Noch-nie-Gesagten und einem Reden, wie einem der Schnabel gewachsen ist.“[57] Von der Antike hinauf bis zu Mandelstam schildert Grünbein, wie sich aus intensiven Lektüreprozessen allmählich eine immer genauere Vorstellung vom Gedicht und dem „Stellenwert der Worte“ ergab, die er in der These zusammenfasst:

> Poesie ist Subjektmagie als Sprachereignis. […] In Zeiten schwächer werdender oder sich auflösender Subjekte deutet vieles darauf hin, daß sie sich ganz auf das reine Sprachereignis reduziert.[58]

Die Rede vom „Sprachereignis“ bleibt so emphatisch wie unbestimmt, so dass Grünbein – in diesem Punkt ein geschulter Rhetoriker – den hoch komplexen Sachverhalt prägnant vereinfacht, ohne zu simplifizieren:

> In der Poesie kommt es, wie auf die Variablen in mathematischen Gleichungen, auf das einzelne Wort an. […] Jedes Wort hat seine Auftrittszeit. Dichter sind Leute, die das Auftauchen der Worte im rechten Augenblick als die eigentliche

---

[52] Ebd.

[53] Vgl. ebd., S. 155-157.

[54] Grünbein (2010).

[55] Ebd., S. 29.

[56] Ebd., S. 35.

[57] Ebd., S. 35 f.

[58] Ebd., S. 52.

> Aufgabe ihrer Kunst verinnerlicht haben. […] Alles kommt darauf an, das Wort an der richtigen Stelle im Vers anklingen zu lassen, nicht zu früh, nicht zu spät.[59]

Angestrebt wird also eine „inner[e] Struktur" des Gedichts, „die auf eine größtmögliche Wirkkraft der Worte angelegt ist."[60] Diese Auffassung vom Gedicht, lang tradiert, ist Konsens unter vielen heutigen Lyrikerinnen und Lyrikern, auch wenn im Detail zu differenzieren ist. So hebt Brigitte Oleschinski die Rolle von Poetik-Theorien hervor und konstatiert eine enge Wechselbeziehung zwischen Gedicht und Poetologie: „Zwar werden Gedichte aus Worten gemacht, nicht aus den Ideen […] dazu, aber die Ideen (sprich: Theorien) haben eine sehr wesentliche Funktion dabei."[61] Selbstverständlich geht es nicht um einen Primat der Theorien:

> Die Theorien vertreten nichts Allgemeines oder Allgemeingültiges, sie sind nur der Abfall, abgesprengte Späne und Splitter des Dichtens. […] Ich kann auf den endlosen Durchgang durch Theorien nicht verzichten. […] Gedichte entstehen *pas avec des idées*, aber ihre Worte liegen hinter Schichten von Ideen sehr tief verborgen.[62]

Vielleicht erklärt das bei Oleschinski nachdrücklich formulierte Ineinander von Gedichtproduktion und -poetik den Umstand, dass seit den frühen 1990er Jahren – und parallel zu den einzelnen Nummern von Engelers Zeitschrift „Zwischen den Zeilen" – poetologische Reflexionen eine anhaltend gute Konjunktur haben: weitab vom Markt publiziert, entwickelt unter den Bedingung einer ‚Nische' im literarischen Feld und vielfach konzipiert wie ein interner Poeten-Dialog. Dagegen verblassen die 1970er und 1980er Jahre mit ihren pathetischen Proklamationen des Gedichts als „Arche Noah"-Rettungsaktion,[63] wie in Kunerts Frankfurter Vorlesung von 1981, und die Rede vom „Gedicht als Augenblick von Freiheit",[64] wie in Domins Frankfurter Vorlesung von 1987/88. Der obsolet gewordenen Evidenz der lyrischen Gattung als Klage-, Trost- und Warnpoesie, die sich mühelos in den vorherrschenden Betroffenheits- und Katastrophenduktus der Zeit einfügte, steht nach 1990 die Re-Aktualisierung der Poesie als eines von Grund auf fragwürdigen und erklärungsbedürftigen Phänomens gegenüber. Poetiken dieser Art rechnen von vornherein nicht mehr mit der applaudierenden Kommunikationsgemeinschaft zwischen Autor und Publikum, sondern beziehen dem poetischen Handwerk gegenüber eine skeptisch-misstrauische Haltung, vor allem wenn es um das Grundverständnis von Gedichten geht: um Poetik als pro-

---

59 Ebd., S. 53.

60 Ebd., S. 54.

61 Oleschinski (1993, S. 100).

62 Ebd.

63 Kunert (1985).

64 Domin (1988).

fessionelles Metier und Selbstbehauptung des hoch reflexiven Poeten, der sich seiner ebenso traditionsreichen wie jederzeit angreifbaren Tätigkeit bewusst ist.[65]

Der Abstand zu den in den 1970er Jahren bekannt gewordenen Dichtern lässt sich nicht zuletzt an der Auffassung vom Umgang mit poetischer Sprache und dem Grad der Bewusstheit des poetischen Produktionsvorgangs illustrieren. So hat Engeler 1994 im dritten Heft von „Zwischen den Zeilen" Jürgen Theobaldy um einen Poetik-Essay gebeten. Es überrascht kaum, dass dieser seine ehemals resonanzreiche These, „das Gedicht geht ins Handgemenge",[66] noch einmal wiederholt und die „Gedichte der Neuen Subjektivität […] als lyrische Formen von Selbstbehauptung"[67] zu rechtfertigen versucht. Als „Ziel der Gedichte" gibt er an, „in den Alltag einzudringen, statt die Leser aus ihm zu entführen, und „den Glanz des klaren Ausdrucks zu gewinnen".[68] Zugleich schwört er auf die Produktivität der spontanen Entstehung von Gedichten:

> Und so schreibe ich Gedichte, um sie dabei zu durchwandern, mich dem Strom der Wörter überlassend, neugierig darauf, wohin sie mich führen und ob das eine ansehnliche Gegend ist.[69]

Die Gewissheit, es gebe noch einen „eigenen, mit Wörtern ausgelegten Erlebnisraum,"[70] unterscheidet Theobaldy von Dichtern der jüngeren Generation, die in immer neuen Ansätzen die unaufhebbare Spannung zwischen Erfahrung und Sprache, Alltagsdiskurs und poetischem Wort auszuloten versuchen und Behauptungen wie „Weil Sprache Lebensform ist, ist meine Dichtung Lebensmöglichkeitsform"[71] zutiefst misstrauen. Im selben Heft von „Zwischen den Zeilen" lässt Engeler auch Michael Buselmeier zu Wort kommen, einen Autor des Jahrgangs 1938. Die Selbstverständlichkeit, mit der Buselmeier das Gedicht dem „ganzen Mediengeschwätz" entgegensetzt und „Poesie zum letzten Rettungsraum"[72] erhebt, markiert den Abstand zu vielen anderen Poetiken, die Engeler seither in seiner Zeitschrift veröffentlichte, und in denen man eine so abgeklärte Selbstlegitimation vergeblich sucht, wie sie Buselmeier verkündet:

---

[65] In „Zwischen den Zeilen" öffnet Engeler der Poetik-Tradition einen entsprechenden Raum, so im 22. Heft: Ledebur (2003a), Ledebur (2003b); grundsätzlich zum Zitieren, Anspielen und „Überschreiben" vgl. Reinecke (2010).

[66] Theobaldy (1994, S. 82); vgl. auch Wolfram Groddeck (2000).

[67] Theobaldy (1994, S. 83).

[68] Ebd., S. 84.

[69] Ebd., S. 89.

[70] Ebd.

[71] Ebd., S. 90.

[72] Es handelt sich um Äußerungen Buselmeiers in einem Gespräch mit Michael Braun (Braun 1994, S. 33).

> Es ist ja alles ganz dunkel um uns herum, und es muß doch erlaubt sein, mit Pathos, Emphase und Liebe ein wenig Licht in diese Dunkelheit zu bringen, sich ein kleines Plätzchen vollzuschreiben.[73]

Den Gegenstandpunkt hat Durs Grünbein schon im ersten Heft von „Zwischen den Zeilen" programmatisch umrissen, und viele Lyriker sind ihm seither gefolgt: „Das Gedicht, per Definition eine Kette semantischer Effekte und physiologischer Kurzschlüsse, hätte sein Ziel verfehlt, wäre es nur ein weiterer Text auf einem weiteren Papier."[74] Ein Gedicht dieser Art hält nicht nur den Gegensatz zu allem „weiteren Papier" aus, sondern sucht ihn geradezu. So zentriert Lutz Seiler einen seiner Definitionsversuche des Gedichts um den Begriff der Differenz:

> [D]ie Präzision des Gedichts liegt in der Differenz. Gedichte arbeiten präzise am Nichtverbalisierbaren. Das Stumme, Nichtparaphrasierbare, Differente und seine existentielle, singuläre Herkunft – aus diesen beiden fein miteinander versponnenen Momenten ergibt sich die besondere Qualität des Gedichts.[75]

Poesie, definiert aus der Semantik des Einzigartigen, schließt eine Koexistenz zur medialen Welt aus, auch wenn Medienerfahrungen und stimmverstärkende und -verzerrende mediale Hilfsmittel wie Mikrophone und Lautsprecher zum Instrumentarium von Dichterauftritten gehören. So finden sich Beispiele für die Polemik gegen die so genannte Pop-Literatur auch bei Autoren, die schon seit den 1980er Jahren zeitweilig zum subkulturellen Prenzlauer-Berg-Milieu gehören, wie bei Bert Papenfuß. Unter dem Titel „Hirnwäsche unter der Gürtellinie" entwickelt er sein Verständnis von Poesie in aggressiver Abwehr, etwa von Stuckrad-Barre:

> Man muß so gründlich in die Kotzerbärmlichkeit der Medienoberfläche abtauchen […], daß der Spaß nur ein entfremdeter sein kann, wobei Spaß schon entfremdete Freude ist. Mit Pop ist das nicht zu entschuldigen.[76]

Diese Fundamentalkritik aus dem Jahr 2003 bezieht auch subkulturelle Szenen mit ein:

> Die versprengten kritischen Medien und die literarische Subkultur kommen über eitle Witzeleien nicht hinaus, das wird ihr Schade sein, sie werden am Hüsteln, Künsteln und Kichern häppchenweise ersticken.[77]

Poetik-Position III: Die Wiederentdeckung von Wort und Stimme

Die Produktivität des komplizierten Zugangs zu den ‚Stimmen' des Gedichts hat Norbert Hummelt in seinem Essay „Die vierte Stimme der Dichtung"[78] näher

---

[73] Ebd., S. 38.

[74] Grünbein (1992, S. 21).

[75] Seiler (2002, S. 95).

[76] Papenfuß (2003, S. 101).

[77] Ebd., S. 102.

beschrieben. Er orientiert sich an literarhistorischen Bezugsfiguren, deren vertiefte Rezeption eng mit der Ausformulierung und Präzisierung des eigenen poetologischen Selbstverständnisses verbunden ist. So entfaltet sein Essay am Beispiel T. S. Eliots die Bedeutung imaginierten Hörens im Akt der Gedichtrezeption: „Etwas hallt fort in mir, seit ich zum ersten Mal ein Gedicht von T. S. Eliot gelesen habe […]: Denn dieses Lesen war sofort ein Hören.“[79] Von hier aus leitet er den unauflöslichen Konnex von visuellen und akustischen Strukturelementen des Verses ab, und zwar als „eigene Form der Erkenntnis“:

> Der Vers ist immer ein geschautes Ganzes, ausgespannt zwischen Klang und Bild. Es ist eine eigene Form der Erkenntnis die zum Verschwundenen und nie Gekannten führt. Es ist eine Weise, das Schnelle zu bannen, eine Glasglocke über dem Augenblick. Es ist der Vers, der die Zeit anhält.[80]

Auch bei Hummelt ist der Gattung Lyrik eine Entschleunigungsstrategie eingeschrieben, für die er das emphatische Bild der im Lektüreakt still gestellten Zeit gebraucht, um dem Gedicht den Status des Besonderen und Einzigartigen zu verleihen. Am Beispiel von Eliots *Four Quartets*, nach Ansicht des Autors „eins der schönsten Gedichtbücher“, stellt Hummelt klar, dass ein Lyrikband keine bloße Ware auf dem Literaturmarkt ist:

> Man kann vielleicht ein Buch besitzen, aber nicht Gedichte. Diese kann man nur übersetzen, was heißt: sie neu in Verse zu setzen, und das ist ein Weg, in ihrem Verstehen unterwegs zu bleiben.[81]

Ein solches „Verstehen unterwegs“, also die genuin prozessuale Annäherung an Lyrik, ist ein anderer Ausdruck für Entschleunigung: „Solche Arbeit kennt keine Eile. […] Je dünner ein Buch mit Gedichten ist, desto unabschließbarer ist seine Lektüre“.[82]

Bei der Lyrik haben sich sowohl die Rezipienten wie die Produzenten selbst auf eine gesteigerte – im Detail schwierig zu präzisierende – Komplexität der Produktions- und Rezeptionsprozesse einzustellen. So umkreist Friederike Mayröcker – für viele der in den 1960er Jahren geborenen Lyrikerinnen und Lyriker eine Ikone – in ihrem Essay „Lection“ die langwierige Prozedur des Schreibens, bis hin zur psycho-physischen Anstrengung:

> Denn das Schreiben, geliebter Leser, müssen Sie wissen, setzt das Gemüt mit seinen gemachten Revolutionen, freien Vorstellungen, feurigen Ausdrücken und anderen bunten Verästelungen in Sehen / Unruh / Glut und Lüsternheit, es nimmt den Kopf *ganz als in Arrest*, setzt den Menschen in ein Schwitzbad der Passion,

---

78 Hummelt (2000).

79 Ebd., S. 74.

80 Ebd., S. 79.

81 Ebd., S. 81.

82 Ebd.; zum Übersetzungsthema vgl. auch Ingold (2004a); ferner Prammer (2004).

> verdirbt folglich die Gesundheit, der Appetit vergeht, der Schlaf wird verhindert, und wälzt man sich im Bett, nämlich im Staub der Stube […].[83]

Noch im ironisch-anschaulichen Gestus der Reflexion wird die Emphase der poetologischen Argumentation deutlich, die das Schreibgeschäft des Dichtens zu einer einzigartigen Tätigkeit erklärt: „Ich habe mich heruntergekeucht, ich sitze an meinem Honigtisch, eine ANWISSENHEIT hat mich gepackt, die natürliche Sprache hat aufgehört."[84] Die Assoziation „Traum und Phantasieren" ist durchaus gewollt und bei Mayröcker sogar mit einer spätbarocken Quelle belegt – „Gotthard Heidegger, Mythoscopia Romantica oder Discours von den so genannten Rätseln, 1698" –, aus der sie ein winziges Fragment zitiert: *„ach – die Schädelfreude, der Zwirn*"[85].

Solche aus ihren Kontexten gelösten Fundstücke, die den Charakter von „Rätseln" haben, sind es, an denen sich Dichterpoetologien immer wieder entzünden. So führt Kling in seinem „Itinerar" sowohl „Slang und Rotwelsch", „die illegitime, weitgereiste Sprache der Straße"[86] als auch Barockdichter wie Harsdörffer, Moscherosch und Stieler an, um seine These zu belegen: „Das Gedicht ist der Einbruch in die Archive allen Schrifttums seit den ersten Kratzmaßnahmen, den Inzisionen auf Knochen und Stein"[87]. Dabei ist der anspielungsreiche „Einbruch in die Archive" nur ein kleines Beispiel für eine der viel zitierten Thesen Klings, die als Kernsatz aktueller Gedichtpoetiken gelten kann: „Gedichte sind hochkomplexe (‚vielzüngige', polylinguale) Sprachsysteme" und nicht zuletzt auch „[h]ochkomplexe rhetorische Systeme".[88] An einer anderen Stelle des „Itinerars" zitiert Kling Nietzsches auf Horazische Oden bezogenen Begriff von der „‚Energie der Zeichen'" und bezieht ihn auf die konzentrierte Arbeit an der Sprache, deren einzelne Elemente, bis hin zu Klang und Rhythmus, im dichterischen Akt ‚zerlegt', konzentriert und komprimiert werden:

> Die Komprimierung in die ‚Energie der Zeichen' […] ist Arbeit des Zerteilens, konzentriertes Zergliederungswerk, kunstreiche Öffnung von Körpern, Ausübung des Pathologenberufs am Körper Geschichte; Sprachkörperbetrachtung, Benutzung von Sprachkörpern ist Teil des dichterischen Prozesses.[89]

Den Konnex von energetischer Gedichtspannung und persönlicher Zeiterfahrung reflektiert Albert Ostermaier; er sei „schon eher ruhelos als entspannt", umschreibt der Dramatiker und Lyriker seine Situation, die Isabel Nündel, die Interviewerin, so deutet, als sei der Autor „mit dem permanenten Unterwegssein

---

[83] Beyer (1994, S. 61).
[84] Ebd., S. 60.
[85] Ebd., S. 61.
[86] Kling (1997, S. 41).
[87] Ebd., S. 42.
[88] Ebd., S. 55.
[89] Ebd., S. 23.

und einer gewissen Rastlosigkeit durchaus vertraut“.[90] Nündel klopft Ostermaiers Lyrik auf thematische Referenzen ab und liest sie so, als ob „der postmoderne Mensch […] inmitten unserer Multioptionsgesellschaft ständig am eigenen Leben bastelt“.[91] Allerdings verweisen Nündels Befunde, wie Ostermaiers Gedicht „on the run“ aus dem Lyrikbuch „Für den Anfang der Nacht“,[92] auf die Poesie selbst als Orientierungs- und Haltepunkt, also auf jene Halt gebende Perspektive, die das Gefühl, „on the run“ zu sein, unterbricht und auf diese Weise die Bedeutung des Gedichts emphatisch aufwertet – als Lebensfahrplan:

> […] das
> einzige buch ein fahrplan
> ein paar gedichte die ich
> auswendig kann & vor
> mich hersage
> wenn die
> telefonmasten wie takt
> striche an mir vorbei
> ziehen.

Das sichere Jonglieren vieler Autoren mit Alltagserfahrungen und Slangs der Kommunikationsmedienwelt („du sagst ich lebe standby“[93]) ist nur ein trügerisches Indiz dafür, dass jemand der nomadischen Mobilitäts- und Medienexistenz ausgeliefert ist: Das Gedicht bewahrt einen kategorischen zeitresistenten Abstand und bietet zugleich die Möglichkeit, einen Widerstand gegen bloße ‚postmoderne‘ Befindlichkeiten[94] zu artikulieren, so wie beispielsweise der junge Enzensberger im Lyrik-Erstling „Verteidigung der Wölfe“ (1957) mit Gedichten wie „Option auf ein Grundstück“, „Security risk“, „Sozialpartner in der Rüstungsindustrie“ und „Konjunktur“[95] den Jargon des Wirtschaftswunders durchdekliniert, ohne ihm zu verfallen und noch in der Paradoxie des Ratschlags „Lies keine Oden, mein Sohn, lies die Fahrpläne“[96] Gedichtverse zu aktivieren mit dem Ziel, „in die Lungen der Macht zu blasen / den feinen tödlichen Staub“.[97]

---

[90] Nündel (2009, S. 27). Zitiert wird ein Ostermaier-Interview mit der Autorin von 2008. – Der gesamte Band versucht die aktuelle Lyrik aus ihrer Analogie zur ‚mobilen‘ Gegenwart zu lesen und erliegt damit der trügerischen Fiktion von aktueller Lyrik als *mainstream*-Medium.

[91] Ebd., S. 35.

[92] Ostermaier (2007, S. 37 f.).

[93] Ebd., S. 37.

[94] Der Begriff der Postmoderne spielt in der aktuellen Gedichtpoetik keine Rolle; Kritisches zur Postmoderne findet sich explizit bei Ingold (1992, S. 291-315; „Text ohne Autor. Postmodernes Sprachdesign“).

[95] Enzensberger (1983, S. 65, 70, 80 und 82 [in der Reihenfolge der Titelnennungen im Text]).

[96] Ebd., S. 81.

[97] Ebd.

Sprache wird zum Material einer poetischen Arbeitsprozedur, die ihren prozessualen Charakter selbst reflektiert, so dass man die allmähliche Verfertigung des Textes mitbeobachten kann: Schicht für Schicht, Vers für Vers entsteht der Gegenstand des Gedichts durch Präzisieren und Assoziieren. Es ist evident, dass aus dieser Perspektive orale Traditionen und vor allem die auditive Dimension der Sprache im Sprechakt des Gedichts aktiviert werden. Die wiederentdeckte Mündlichkeit zielt auf ein der Sprache immanentes, schwierig zu fassendes Stimm-Ereignis, nicht auf stimmungsvolle Festivalereignisse, also nicht auf den sogenannten *poetry slam*, der eine kurze Zeit bei einem größeren Publikum beliebt war und nun in die Schuldidaktik abgewandert ist. So dominiert bei Kling, der maßgeblich die neue Richtung der auditiven, performativen Dimension aktueller Lyrik einleitete, die Stimme, die dem lyrischen Subjekt eine personale Kontur gibt – im ursprünglichen Sinne des Wortes ‚personare', das Durchtönen bedeutet und jede Person als individuelle, unverwechselbare Stimme begreift. Lyrik ist ‚Live-Act' und Klang-Collage, Gedichtzyklen zeigen Bauformen einer Hör-Architektur.

Einen anderen Zugang zum poetischen Wort als dem ‚Elementarteilchen' des Gedichts wählt Lioba Happel:

> Die Worte finden in ihren Atem-Bögen zueinander, sie fließen weg von den Inhalten, kreisen über dem ‚Gemeinten' – so werden sie frei von der Sinn-Enge der Bedeutung.[98]

Das Bild vom ‚Wegfließen' der Inhalte veranschaulicht die von vielen Poetiken akzentuierte Differenz des Gedichts zum Themen-Mix der Medien, zu den gerade aktuellen Diskursen und, verallgemeinernd, zur problemlosen Referenz des poetischen Worts auf außersprachliche Realitäten. In einem seiner vielen Poesie-Aphorismen hat der österreichische Dichter und Literaturtheoretiker Franz-Josef Czernin die Differenz von „poesie" und „gegenstand" auf die Frage zugespitzt: „poesie: wie, wenn jedes wort genau die lücke füllen wollte, die sein gegenstand zurückgelassen hat?"[99] Ein weiterer Satz karikiert die umstandslose Verknüpfung von „poesie" und „sinn": „poesie: je näher der stern, um so ferner sein sinn; um so näher sein sinn, je ferner der stern".[100] Innerhalb der österreichischen Gegenwartslyrik ist Czernin, der Avantgarde-Tradition des Landes verpflichtet, ein Beispiel für einen der emphatischsten Verteidiger des sprachautonomen Gedichts.

Ebenfalls überzeugt von der produktiven Kraft der Poesie, verbindet Nico Bleutge die Entstehung eines Gedichts mit Überlegungen zum „poetischen Se-

---

[98] Happel (1998, S. 70).

[99] Czernin (2003, S. 27); der gesamte Text ist eine Fundgrube für poetologische Definitionen und Reflexionen, deren poetische Struktur konsequent paradoxale Strukturen aufweist und so die Grenze zwischen Poetologie und literarischem Text überschreitet. Zu Czernin vgl. Mosebach (2004); ferner Kiefer (2002).

[100] Czernin (2003, S. 41) – Zur österreichischen Sprachartistik vgl. auch Noël (2007, S. 43-98).

hen“; sein Essay „Auf der Glasfläche“[101] entwickelt, ausgehend von der Erinnerung an ein traumatisches Erlebnis, den Begriff des „poetischen Sehen[s]“ aus der „Konzentration“ auf einen „aus seinen Kontexten des Gebrauchs“ herausgehobenen Wahrnehmungsakt. Bleutge macht dabei auf den Effekt des ‚längeren‘ Sehens aufmerksam: „Doch je länger das Sehen dauert, desto deutlicher treten andere Beziehungen hervor, Rhythmen, Querlinien, die auf das gedankliche Moment hindeuten.“[102]

Bleutge markiert die Grenze zwischen der pragmatischen und der ästhetischen Nutzung von Zeichen und Bildern:

> Mit dieser Art Konzentration setzt auch das poetische Sehen ein […]. Es ist ein Sich-Öffnen für die Gegenwart des Bildes, ein Aufgehen in den Sinneswahrnehmungen, vielleicht sogar im Wahrgenommenen selbst.[103]

Die Argumentation baut auf einem elementaren Gegensatz zwischen poetischer und nicht-poetischer Wahrnehmung auf; Kriterium ist die Nähe bzw. Ferne zur Alltagswelt und zum Alltagshandeln. Auch wenn Bleutge dies nicht eigens diskutiert: Seine Beobachtung hat eine lange Tradition und erinnert (beispielsweise) an Jakobsons Aussonderung der poetischen Sprachfunktion von anderen Funktionen der Sprache.[104] Allerdings zieht Bleutge selbst eine andere Traditionslinie, indem er die etwas pathetisch formulierte These, „hinter dem poetischen Sehen“ schimmere „der Traum eines Seins bei den Dingen in völliger Klarheit, ein Traum“,[105] mit Walter Benjamins Reflexionen über Rausch und Traum beim Haschischgenuss verknüpft: „Meditativ“ sei der „Akt des Schauens, weil jedes Wollen darin ausgeschaltet“ sei; Bleutge sieht hier eine Analogie zum Gedicht: „Das Gedicht speist sich aus solchen Vorstellungen, aus Bildern, Bewegungen, Rhythmen, gespeichert in der Erinnerung. Einer Erinnerung, die im ganzen Körper sitzt.“[106] Es geht, so Bleutge weiter, dabei keineswegs um Erinnerung an sich, sondern um die Transformation „des Wahrnehmens in eine Sprachbewegung“ und eines „Rhythmus des Wahrnehmens in einen Sprachrhythmus […] Und erst in diesem Sprachrhythmus“ habe „der Rhythmus des Wahrnehmens“ seine „Form“, und zwar seine „einzig mögliche,“[107] gefunden.

In Bleutges Reflexionen über das „poetische Sehen“ stechen zwei Komponenten der Argumentation hervor, die geradezu paradigmatisch für Gedichtpoetiken seit den 1990er Jahren sind: Zum einen erheben die Überlegungen keinen An-

---

[101] Bleutge (2005, S.14-19). Zum Autor vgl. Lehmkuhl (2006).

[102] Bleutge (2005, S. 17).

[103] Ebd.

[104] Explizit auf Jakobson verweist Preiwuß (2010, S. 110); zugleich bezieht sie sich auf Inger Christensen, eine der zentralen Bezugsfiguren jüngerer Lyrikerinnen und Lyriker (ebd.); vgl. zu Christensen: Haugland (2005).

[105] Bleutge (2005, S. 18).

[106] Ebd.

[107] Ebd., S. 18 f.

spruch auf Originalität oder gar Genialität; Poetiken aus der Feder von Gegenwartslyrikern sind daher keine exzeptionellen Selbstdarstellungsmanifeste, sondern Teil eines rhizomartigen Poetik-Netzwerkes, eines vielstimmigen Ensembles, dem Urs Engelers Zeitschrift „Zwischen den Zeilen“ ein Dialog-Forum bietet. Zum anderen steht immer wieder eine zentrale Frage im Mittelpunkt: Welche spezifische, unverwechselbare, eigentümliche und einzigartige Bedeutung kommt dem Gedicht zu, und was macht die eigentliche Kraft poetischen Sprechens aus – der Wörter und der Verse, des Klangs und der Stimme, des Rhythmus und der Bilder –? Es sind buchstäblich die ‚alten‘ Fragen der Poetik, als sie noch Handwerk und Lehrmeinung war, auch wenn den Antworten die Signatur der zeitgenössischen Gegenwart eingeschrieben ist.

Eine der vielen Antworten hat Jan Wagner in seinem „Lob der Unschärfe“ (2006) gegeben, indem er am Beispiel eines auf Kurzsichtigkeit basierenden Landschaftserlebnisses ein Phänomen der produktiven Einbildungskraft menschlicher Wahrnehmung beschreibt. Die „Unschärfe“ wird zur Voraussetzung für eine unvergessene Bilderfahrung. Wagner überträgt das Beispiel auf die Lyrik:

> Wenn die Kurzsichtigkeit es schlicht mit sich bringt, daß ein Mangel an Klarsicht durch Imagination ausgeglichen wird, so löst die Poesie die Dinge und Begriffe mit Bedacht und voller Absicht aus ihren gewohnten Zusammenhängen – und erlaubt so das Erstellen neuer, überraschender und dabei im besten Fall doch augenblicklich nahe liegend erscheinender Verknüpfungen. Was immer das Gedicht sonst noch sein mag, Sprachreflexion, Unterhaltung oder schlicht ein Gefäß für ein Thema, es ist doch immer auch dies: Die Einladung, vermeintliche Selbstverständlichkeiten neu zu sehen, im Gewöhnlichen das Außergewöhnliche, im Großen das Kleine zu entdecken, und umgekehrt. Das macht sie so unbeliebt bei Dogmatikern. Im Gegensatz zu denen, die allzu klar zu sehen behaupten, hinterfragt das Gedicht die Dinge (zu denen nicht zuletzt auch sein ureigenstes Material, die Sprache nämlich, gehört) und rückt sie ins Ungewisse. Es unterwirft sie einer gezielten Unschärfe, um sie danach mit Präzision neu zu entdecken, neu zu denken.[108]

Selbstverständlich ist Wagners „Lob“ der „gezielten Unschärfe“ ein Plädoyer für die „Klarsicht“ der Poesie als einer zur Imagination besonders befähigten Kraft, Eindeutiges und Naheliegendes mit ihren Paradoxien zu durchkreuzen und so ‚Neues‘ zu „entdecken“ und ‚Neues‘ zu „denken“, bis hin zur Selbstreflexion der eigenen sprachlichen Materialität und des eigenen Sprechens. Die Position an sich ist keineswegs neu, eher sogar ein verständlich formuliertes Fazit poetologischer Maximen der bis in die Frühromantik zurückreichenden literarischen Moderne. So findet sich Wagners These von der Poesie, welche „die Dinge und Begriffe mit Bedacht und voller Absicht aus ihren gewohnten Zusammenhängen“ löse, fast wörtlich bei Walter Benjamin, der in seiner Allegorie-Studie das „Herausreißen der Dinge aus den ihnen geläufigen Zusammenhängen“[109] als Grundelement poetischer Verfahrensweisen beschrieb. Solche Be-

---

[108] Wagner (2006, S. 82).

[109] Benjamin (1972, S. 670).

züge in aller Breite zu explizieren verbietet sich bei Wagner und anderen von selbst, weil aktuelle Gedichtpoetiken keine wissenschaftlichen Aufsätze, sondern entweder pointiert argumentierende Essays oder locker formulierte (Interview-)Statements sein sollen – was der Konsistenz der Denkansätze und Überlegungen keinen Abbruch tut. So versteht es sich von selbst, dass Wagners „Lob der Unschärfe“ kein Plädoyer für ‚schwammige‘, willkürlich produzierte Gedichte ist: Das Gedicht gestatte

> bei aller Bereitschaft die Dinge verschwimmen zu lassen, keine Willkür. Es geht bei Erstellen seiner Paradoxien, bei Zusammenführen gegensätzlichster Dinge, […] immer zugleich spielerisch wie mit großer Strenge gegen sich selbst vor. So wird es selbst zum Paradox, man könnte pathetisch sagen: Zur größtmöglichen Freiheit auf engstem Raum.[110]

Eine solche „Freiheit auf engstem Raum“ korrespondiert mit der intendierten Zielrichtung der poetischen „Unschärfe“, eines Begriffs, der die in der Moderne und ihrer Ästhetik der Negativität lang tradierte Kategorie der Unbestimmtheit variiert und produktions- wie rezeptionsästhetisch das ästhetische Phänomen der Offenheit als konstituierendes Merkmal von Poesie umschreibt. Poetische Zeichen definieren sich über die Relativierung außertextlicher Referenzen und propositionaler Inhalte zugunsten jener „größtmöglichen Freiheit auf engstem Raum“, die der Ertrag poetischer Unbestimmtheit und „Unschärfe“ ist. Vergleicht man Bleutges und Wagners Argumentationsansätze unter dem Aspekt ihrer Themeneinstiege, so fällt auf, dass sie von persönlichen Erlebnissen ausgehen, sich dann freilich von diesen lösen und hervorheben, dass die Poesie erst im Moment der sprachlichen Distanz zum unmittelbar Erlebten einsetzt. Auch Kerstin Preiwuß schildert ein Erlebnis – eine traumatische Erfahrung mit dem Tod – als Ausgangspunkt ihrer Schreibreflexionen: „Ich hatte die Erfahrung einer Erschütterung gemacht und wollte nicht darüber reden, sondern sie in Rede überführen.“[111] Poesie jedoch, so die Autorin, sei nicht die bloße Übersetzung des Erlebnisses in ein Gedicht:

> Seltsame Metamorphose dessen, was geschehen ist: Mit den Wörtern holt man die Erfahrung, die man gemacht hat, aus der Welt und isoliert sie scheinbar, aber dann wirken die Worte auf die Erfahrung zurück und verändern sie.[112]

Der Verweis auf den Konnex von Wort und Erfahrung führt zurück auf die Basis poetologischer Überlegungen, also auf deren handwerklichen Kern. Astrid Schleinitz fasst ihn in ein paar Sätzen ihres Essays „Über Gedichte“ schlüssig zusammen:

> Gedichte sind konzentrierte Einheiten. Ihre Besonderheit liegt darin, daß sie gestalten, ohne auf Reflexivstrukturen angewiesen zu sein. Sie verwandeln alles in Klarheit. Sie sind durchlässig, können wie Töne in der Musik ein Thema klingen lassen, ohne es durch dazwischengeschaltete Referenzen oder Zitatbewußtma-

[110] Wagner (2006, S. 83).

[111] Preiwuß (2010, S. 104).

[112] Ebd., S. 111.

chungskennzeichnungen zu zerschlagen. Sie können sich unabhängig zeigen, bestimmen ihr eigenes Tempo.[113]

Die ‚Mache' des Gedichts ist Resultat einer sprachlich konzentrierten Art der Wort-Verdichtung, und zwar ohne Bindung an außertextliche Referenzebenen, ohne Diskurszusammenhang, ohne Offenlegung intertextueller Bezüge und Dialoge, aber in einem „eigene[n] Tempo", so dass auch in Schleinitz' Statement der Gedanke der Entschleunigung wiederkehrt. Eingeschrieben aber ist so verstandenen Gedichten, dass sie „auf sich selbst" zeigen und schließlich auch „sich für das Geheimnis" verbürgen, „das vor aller Augen liegt."[114] Und auch diese Rede vom „Geheimnis" ist nicht etwa eine Attitüde der Autorin, sondern gehört zum Repertoire der Gegenwartspoetik: „Entgegen aller anderslautenden Theorie bewahrt Poesie ihr Geheimnis",[115] hieß es bei Manfred Peter Hein; und es scheint, dass sich fast zwei Jahrzehnte später an dieser – vieldeutigen, die Grenzen poetologischer Rede erkundenden – Position nicht wesentlich etwas geändert hat, wie ein Blick in Grünbeins Essay „Das Gedicht und sein Geheimnis" aus dem Poetik-Band „Gedicht und Geheimnis" ebenso eindrucksvoll wie rätselhaft bestätigt: „So unbestimmt dieses Geheimnis auch sein mag, auf seine Weise wird jeder Dichter an ihm festhalten und sich dahinter verschanzen."[116]

Andere Autoren leiten die Einzigartigkeit des Gedichts aus der unaufhebbaren Spannung zwischen Realität und Poesie ab. Für Prigent beispielsweise geht die Dichtung aus „von einem sich selbst Überlassen der Sprache,"[117] einem Vorgang, der so paradox ist, als wolle jemand etwas „zu zeichnen und zugleich wegzuradieren" versuchen. Daraus folgert er, „der Dichter" müsse „unaufhörlich ‚Sprachen' finden" – ein „Trieb zum ‚Neuen', die ewige Neufertigung des Rätsels der Sprachen und des Rätsels innerhalb der Sprache, die Darstellung der Gegenwart als Rätsel, […] der schaukelnde Tanz mit dem Fehlenden, dem Unbedeutenden, dem Unbenennbaren, dem Negativen, dem Unmöglichen, der verdammten Seite usw."[118]

Um einem Missverständnis vorzubeugen: Diese Position hat nichts zu tun mit der seit Jahrzehnten viel zitierten Definition und Diagnose moderner Poesie, wie sie programmatisch Hugo Friedrichs Verdikt, moderne Lyrik spreche „in Rätseln und Dunkelheiten",[119] unterstellte. Noch dort, wo in aktuellen Gedichtpoetiken von „Rätseln" gesprochen wird, ist die Rede selbst weder rätselhaft noch obskur, sondern in der Regel diskursiv, transparent und vor allem auch verständ-

---

[113] Schleinitz (1995, S. 107).

[114] Ebd., S. 109.

[115] Hein (1996, S. 85). Der Autor datiert den zitierten Text auf 1991 (vgl. S. 84).

[116] Grünbein (2007, S. 84).

[117] Prigent (1999, S. 131).

[118] Ebd., S. 137.

[119] Friedrich (1970, S. 15).

lich. Indirekt geht es um die Frage, in welchem Maße in einer Zeit, in der Paul Celan zumindest für die in den 1950er und 1960er Jahren geborenen Autoren eine gründlich studierte Bezugsfigur ist,[120] die so genannte ‚hermetische' Lyrik eine Renaissance erfährt. „In den 90er Jahren", so Kling im „Itinerar"-Kapitel „Hermetisches Dossier", „kehrt es wieder und wird genauso ungern gesehen wie in den 50er Jahren: das Hermetische."[121] Kling entmythisiert den Götterbotschaften-Überbringer Hermes, den „Trickster", als eine Gestalt, welche „die Sprache, den Botenstoff selbst, virtuos zündet: gewandt in der Berechnung […], verschmitzt, von geriebenem Anspielungsreichtum und prekärem Eigentumsbegriff".[122] Dem Hermetismus-Verdacht setzt Kling eine These entgegen, die für die aktuelle Gedichtpoetik charakteristisch ist: Gedichte heute besorgen „weder das Geschäft des Schweigens, noch das des Verschweigens, da dies der Sprache bekanntlich unmöglich ist. Was Hermetik anbelangt, so duldet das Gedicht nur keine Unduldsamkeit."[123]

Die Vorstellung, die Macht eines Gedichts könne „die Verunsicherung des vermeintlich Eigentlichen"[124] nach sich ziehen, bestimmt manche Gedichtpoetik; den Gedanken erläutert Hans-Jost Frey am Beispiel der poetischen Metapher: „Die Metapher ordnet die Welt um. Sie setzt den geltenden Zusammenhängen zwischen den Dingen neue Beziehungen entgegen, die befremdlich sein können" und „anregen, die Kriterien, nach denen man die Welt ordnet, auf ihre Tragweite hin zu befragen."[125] Die sprachproduktive Kraft der poetischen Metapher liegt in ihrer Fähigkeit, „Umschichtungen gewohnter Zusammenhänge"[126] zu bewirken. Charakteristisch an dieser – hier nur kursorisch dargestellten – Argumentation ist die diskursive Konsistenz. Vielfach sind aktuelle Gedichtpoetiken analytisch ausgearbeitete Studien und unterscheiden sich stark von avantgardistischen Manifesten der frühen Moderne, aber auch vom Beicht- und Bekenntnisschriften-Ton, der in der Nachkriegszeit in Sammlungen wie „Mein Gedicht ist mein Messer"[127] vorherrschte. Auch wenn bei Lyrikern wie Grünbein und Kling noch der Ehrgeiz hoch professionellen wie originellen Dozierens über Gedichte und Gedichtproduktion durchscheint, so sind die meisten aktuellen Poetik-Essays präzise argumentierende Texte, die aus einer gründlichen, teils unverkennbar literaturwissenschaftlich fundierten Poetik-Rezeption der lyrischen

[120] Vgl. ausführlicher Korte (2007).

[121] Kling (1997, S. 51).

[122] Ebd., S. 54. – An anderer Stelle des „Itinerars" erscheint „Hermes als Hüter der Türen und Tore, in diesen Eigenschaften des Doorman, Schleusenwärters und Botenstoffbeförderers" sei er schließlich auch „ein Wirklichkeitsmixer" (ebd., S. 55).

[123] Ebd., S. 54 f.

[124] Frey (2004a, S. 39).

[125] Ebd., S. 38.

[126] Ebd., S. 47; vgl. auch Frey (2004b).

[127] Bender (Hg., 1955).

Moderne entstanden sind. Dies ist ihre Stärke, nicht ihre Schwäche. Aktuelle Gedichtpoetiken zeugen auf beeindruckende Weise vom Selbstbehauptungswillen, vom Anspruch und der Gegenwärtigkeit des Gedichts heute und erlauben ein klares Fazit: Zeiten des Umbruchs waren und sind offenbar in der Gegenwartslyrik eng mit Zeiten der Re-Formulierung moderner Poetik-Positionen verbunden, die zugleich neue Wege eröffnen, also keineswegs dogmatisch und engschrittig sind. Lyrik und Poetik heute zeugen von einem starken Selbstbehauptungswillen und von der aktuellen Gegenwärtigkeit des Gedichts am Rande des literarischen Felds, dem sie trotzig die Stirn bieten.

Literatur

Ames, Konstantin (2010): Zuss, der Wimpernknecht. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 31 (2010). 3-11.

Bender, Hans (Hg.) (1955): Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten. Heidelberg.

Benjamin, Walter (1972): Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepphäuser. Band 1. Frankfurt a.M.

Beyer, Marcel (1994): „Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer“. Im Gespräch mit Friederike Mayröcker. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 4 (1994). 56-63.

Blanchot, Maurice (1997): Das aufgehende Wort oder Sind wir der Dichtung noch würdig? (verstreute Notizen). Aus dem Französischen von Felix Philipp Ingold. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 10 (1997). 112-123.

Bleutge, Nico (2005): Auf der Glasfläche. Vom poetischen Sehen. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 24 (2005). 14-19.

Braun, Michael (1994): Herunter, in der Gruft. Ein Gespräch mit Michael Buselmeier. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 3 (1994). 29-38.

Brodowsky, Paul / Klupp, Thomas (Hgg.) (2010): Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft. Frankfurt a.M.

Czernin, Franz Josef (2003): aphorismen, fragmente, passagen. Einführung in die organik. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 22 (2003). 26-49.

Dahlke, Birgit (2007): Barbara Köhler. In: Heukenkamp, Ursula / Geist, Peter (Hgg.): Deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts. Berlin. 704-710.

Domin, Hilde (1988): Das Gedicht als Augenblick von Freiheit. Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1987/1988. München / Zürich.

Engeler, Urs (Hrsg.) (1992-2012): Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. Basel.

Engeler, Urs 1992: Die Welt verschwindet dauernd. Ein Gespräch mit Werner Söllner. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 1 (1992). 86-105.

Engeler, Urs (1996): Die Mitte zurückgewinnen. Raoul Schrott im Gespräch. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 7/8 (1996). 146-157.

Enzensberger, Hans Magnus (1983): Die Gedichte. Frankfurt a.M.

Falkner, Gerhard (1999): Die Jammergestalt des Poeten. In: Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts. Hrsg. von Joachim Sartorius. Köln. 113-120.

Frey, Hans-Jost (2004a): Die Unübersetzbarkeit der Metapher. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 23 (1999). 35-49.

Frey, Hans-Jost (2004b): Der poetische Satz. In: Akzente. 51, 4 (2004). 354-383.

Friedrich, Hugo (1970): Die Struktur der modernen Lyrik. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg.

Gansel, Carsten / Zimniak, Pawel (Hgg.) (2008): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen.

Gansel, Carsten / Kaulen, Heinrich (Hgg.) (2011): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989. Göttingen.

Geisenhanslüke, Achim (2004): Altes Medium – Neue Medien. Zur Lyrik der 1990er Jahre. In: Kammler, Clemens / Pflugmacher, Torsten (Hgg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Heidelberg. 37-50.

Grimm, Erk (2007): Die Neue Schlichtheit in ‚Lyrik von Jetzt‘. Poetische Diskursverschiebungen in der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung nach 2000. In: Leeder, Karen (Hg.): Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog. Amsterdam, New York. 479-504.

Groddeck, Wolfram (2000): Allemanns Oden. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 15 (2000). 14-21.

Grünbein, Durs (1992): Reflex und Exegese. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 1 (1992). 20-25.

Grünbein, Durs (1995). In: Grünbein, Durs / Oleschinski, Brigitte / Waterhouse, Peter: Die Schweizer Korrektur. Hrsg. von Urs Engeler. Basel.

Grünbein, Durs (1996): Galileo vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt a.M.

Grünbein, Durs (2007): Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006.

Grünbein, Durs (2010): Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009. Frankfurt a.M.

Grünzweig, Dorothea (2000): Lichtungen, Eislöcher, andere Bleiben. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 15 (2000). 56-60.

Happel, Lioba (1998): Über Dichtung. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 11 (1998). 68-79.

Haugland, Anne Gry (2005): Musterdichtung. Bedeutungswachstum in Inger Christensens Lyrik. In: Akzente. 52, 1 (1005). 19-39.

Hein, Manfred Peter (1996): Zum Schreiben von Gedichten. Eine Sammlung poetologischer Texte aus fünfunddreissig Jahren. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 9 (1996). 78-87.

Hummelt, Norbert (2000): Die vierte Stimme der Dichtung. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 16 (2000). 74-82.

Ingold, Felix Philipp (1992): Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München / Wien.

Ingold, Felix Philipp (2004a): Gleiches anders machen. Zum Übersetzen. In: Ders.: Im Namen des Autors. München. 193-216.

Ingold, Felix Philipp (2004b): Rhythmische Präfigurationen. Zur Vorgeschichte des Gedichts. In: Ders.: Im Namen des Autors. München. 11-38.

Kammler, Clemens / Pflugmacher, Torsten (Hrsg.) (2004): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Heidelberg.

Kiefer, Sebastian (2002): Poetische Elementarkunde. Franz Josef Czernins „elemente. sonette“. In: neue deutsche literatur. 50, 545 (2002). 128-137.

Kling, Thomas (1997): Itinerar. Frankfurt a.M.

Köhler, Barbara (1998): Tango. Ein Distanz. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 11 (1998). 96-109.

Korte, Hermann (2004): Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Mit einer Auswahlbibliographie. Münster. 14-19.

Korte, Hermann (2007): Säulenheilige und Portalfiguren? Benn und Celan im Poetik-Dialog mit der jüngeren deutschsprachigen Lyrik seit den 1990er Jahren. In: Leeder, Karen (Hg.): Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog. Amsterdam. 109-137.

Korte, Hermann (2012): Eine Renaissance von Wort, Vers, Stimme und Klang? Gedichtpoetiken in der Zeitschrift ‚Zwischen den Zeilen‘ seit 1992. In: Eke, Norbert Otto / Elit, Stefan (Hgg.): Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989. Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft zum Band 131. Berlin. 95-123.

Kunert, Günter (1985): Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen. München / Wien.

Ledebur, Benedikt (2003a): Darstellung und Mimesis (Über die Ode). In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 22 (2003). 222-245.

Ledebur, Benedikt (2003b) Übertragung und Poetik. Beweggründe zu einer Auseinandersetzung mit John Donne (1572-1631). In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 22 (2003). 284-299.

Leeder, Karen (Hg.) (2007): Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog. Amsterdam / New York.

Lehmkuhl, Nico (2006): Das Wassergedicht. Über Stefan Popp, Nico Bleutge, Anja Utler. In: Text + Kritik. 171 (2006): Junge Lyrik. 80-88.

Mosebach, Martin (2004): Die Poesie, der Mythos und das Sakrale. Zu Franz Josef Czernins Gedichten. In: Akzente. 51, 4 (2004). 289-311.

Noël, Indra (2007): Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005. Münster.

Nündel, Isabel (2009): „Ich bin schon eher ruhelos als entspannt“. Untersuchung des Motivs der Rastlosigkeit in Albert Ostermaiers Gedichten *on the run* und *les amants*. In: Bartl, Andrea (Hg.): Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Augsburg. 27-39.

Oleschinski, Brigitte (1993): Mental Heat Control. Über den Impuls zu Gedichten. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 2 (1993). 96-108.

Opitz-Wiemers, Carola (2002): Lagebeschreibung – Vom letzten Lyrikjahrzehnt des 20. Jahrhunderts. In: Platen, Edgar / Kaulen, Heinrich (Hgg.): Hinweise auf die Lyrik in Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (II). München. 177-196.

Ostermaier, Albert (2007): Für den Anfang der Nacht. Frankfurt a.M.

Papenfuß, Bert (2003): Hirnwäsche unter der Gürtellinie. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 21 (2003). 100-104.

Platen, Edgar (Hrsg.) (2002): Hinweise auf die Lyrik in Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (II). München.

Prammer, Theresia (2004): Ich lebte als hätte ich vierzig Leben. Armand Robin, Dichter und Umdichter. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 23 (2004). 291-309.

Preiwuß, Kerstin (2010): Mit dem Gedicht. Rede. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 31 (2010). 104-113.

Prigent, Christian (1999): Realer Nullpunkt: Dichtung. Aus dem Französischen von Andreas Münzner. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 13/14 (1999). 128-143.

Rectanus, Mark W. (Hg.) (2008): Über Gegenwartsliteratur / About Contemporary Literature. Festschrift für/ for Paul Michael Lützeler. Bielefeld.

Reinecke, Bertram (2010): Über Lesen und Überschreiben. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 31 (2010). 142-165.

Rosa, Hartmut (2005): Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a.M.

Sartorius, Joachim (1999): Minima Poetica. Vom Machen von Gedichten und der Macht der Poesie. In: Ders. (Hg.): Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts. Köln. 11-19.

Schertenleib, Hansjörg (1992): Logbuch einer Wanderung nach Irgendwo. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 1 (1991). 61-75.

Schlegel, Friedrich (1967/1796-1801): Über die Unverständlichkeit. In: Ders.: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. von Hans Eichner, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band 2. München, Paderborn, Wien. 363-372.

Schleinitz, Astrid (1995): Über Gedichte. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 5 (1995). 106-108.

Schrott, Raoul (1997): Über die Symmetrie der Poesie. In: Schreibheft. 49 (1997). 175-180.

Schrott, Raoul (1999): Der Katalog der Poesie oder über die Funktionalität ihrer Formen. In: Sartorius, Joachim (Hg.): Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts. Köln. 37-43.

Seiler, Lutz (2002): „Und unter den Füßen liegen die Vergangenheiten…“ In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 19 (2002). 95-97.

Steiger, Bruno (1996): Unter Sich. Brief an Felix Philipp Ingold. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 6 (1996). 112-130.

Theobaldy, Jürgen (1994): Offene Räume. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 3 (1994). 80-92.

Thümler, Walter (1997): Poetologische Notizen. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 10 (1997). 168-182.

Wagner, Jan (2006): Lob der Unschärfe. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. 25 (2006). 67-84.

Wehdeking, Volker (2007): Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Berlin.

Thümler, Walter (1997): Poetologische Notizen. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. Heft 10. 168-182.

Wagner, Jan (2006): Lob der Unschärfe. In: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. Heft 25. 67-84.

Wehdeking, Volker (2007): Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Berlin.

Dirk von Petersdorff (Jena)

Zur Pluralisierung formsprachlicher Optionen in der deutschen Lyrik nach 1989

Wenn man in Gedichtanthologien wie „Der große Conrady. Das Buch deutscher Gedichte“ oder in „Reclams großem deutschen Gedichtbuch“, herausgegeben von Heinrich Detering, die Abschnitte zur Lyrik nach 1989 betrachtet, dann fällt eine ungewöhnliche Heterogenität der dort versammelten Gedichte auf.[1] Dies gilt thematisch, interessanter aber noch ist die Wahl völlig verschiedener lyrischer Formen. So enthalten beide Sammlungen mehrere Gedichte von Robert Gernhardt (1937-2006) und von Thomas Kling (1957-2005). Hier zwei Gedichtanfänge, zunächst die ersten Verse von Thomas Klings Gedicht „autopilot. phrygische Arbeit“:

> geregeltn flugs. vom kreiseln trudeln
> abschmiern vorne keine rede. das also
> bis-der-sprit-ausgeht; ohne lande-
> erlaubnis di geschichte. ein irgendwie
> alles, nix wissn groß. orient irgndwi,
> stadtgründungen staatsgründungen wir
> überfliegn das, hams schon überflogn.
> cockpit völlig ohne orientierun’, bei
> zitterndn zunehmnd gezittertn armaturn-
> nadeln; allerhand lämpchn; birnchnge-
> flacker, ziemlich viel rot/grün.[2]

Der Anfang von Robert Gernhardts Gedicht „Rückblick, Einsicht, Ausblick“:

> Durch die Landschaft meiner Niederlagen
> gehe ich in meinen alten Tagen:
>
> Abends ist es am schlimmsten. Das Streiflicht
> der nur langsam untergehenden Sonne
> modelliert die fernen gefalteten Berge,
> die nahen gespaltenen Steine, kurz alles,
> was sich ihm in den Weg stellt.[3]

Die Unterschiede der lyrischen Formsprache treten in verschiedenen Bereichen deutlich hervor. Sie betreffen die Rhythmisierung: Gernhardt arbeitet in den bei-

---

[1] Conrady (Hg., 2008), davor zahlreiche Ausgaben und Auflagen unter ähnlichen Titeln, Detering (2013).

[2] Detering (Hg., 2007, S. 788).

[3] Gernhardt (2006, S. 15).

den einleitenden Versen mit dem Reim und einer alternierenden Metrik (fünfhebiger Trochäus); die folgenden Verse sind reimlos und metrisch ungleichmäßig, aber durch den Wechsel von Alternationen und Doppelsenkungen („modelliert die fernen gefalteten Berge“) deutlich rhythmisiert. Hinzu kommt der konzentrierte Einsatz von a-Vokalen („Abends“, „langsam“, „gefalteten“, „gespaltenen“). Der Rhythmus von Klings Gedicht geht aus dem Einsatz von Wiederholungsfiguren hervor, der nicht nur für sein Werk, sondern für die gesamte Linie der Avantgardelyrik des 20. Jahrhunderts kennzeichnend ist. Dabei handelt es sich um Wiederholungen von Lauten, hier des „i“-Lautes („nix wissn groß. orient irgndwi“) und „z“-Lautes („zitterndn zunehmnd gezittertn“), von Worten, die dabei auch Variationen erfahren („irgendwie“ – „irgendwi“, „stadtgründungen“ – „staatsgründungen“, „überfliegn“ – „überflogn“), schließlich auch von grammatischen Formen („kreiseln“ – „trudeln“ – „abschmiern“).

Die Differenz der Gedichte zeigt sich ebenso im Wortmaterial und Satzbau. Gernhardt folgt den Standards der Normalsprache, sein Satzbau entspricht den Regeln, das Wortmaterial ist aus der alltäglichen Kommunikation bekannt, so dass ein durchschnittlich gebildeter Sprecher keine Verständnisschwierigkeiten haben dürfte. Kling dagegen folgt Verfremdungsstrategien, indem er die Lautgestalt von Wörtern verändert („birnchenge-/flacker“), indem er Standardsprache sowohl mit Jargon („abschmiern“) oder mit Kiez-Deutsch („nix wissn groß“) wie auch mit elitärem Wortmaterial („phrygisch“) versetzt. Er nimmt irritierende Worttrennungen vor, koppelt Wörter durch Bindestriche zusammen („bis-der-sprit-ausgeht“) und ignoriert die Regeln der Satzbildung. Seine durch Punkte markierten Einheiten sind grammatisch unvollständig, wobei wiederholt das Verb ausgespart wird, auch dies eine Avantgardetechnik seit dem frühen 20. Jahrhundert.[4]

Zu diesen Beobachtungen passt, dass beide Autoren unterschiedlich auf Wirklichkeit zugreifen. Gernhardt ist einem mimetischen Konzept verpflichtet, und so kann der Leser Raum- und Zeitangaben gut auf eigene Erfahrungen beziehen; was nicht ausschließt, dass das Gedicht zu einer besonderen Intensität der Wahrnehmung auffordert, wenn es in ungewöhnlichen Wendungen von „gefalteten Bergen“ und „nahen gespaltenen Steinen“ spricht. Wenn Gernhardt bekannte Wirklichkeit neu sichtbar machen möchte, so konstruiert Kling offenbar ein Bild. Er verwendet dazu ein Element der Wirklichkeit, ein Flugzeug, und gestaltet es so um, dass es als Allegorie der Geschichte fungiert: „ohne lande-/erlaubnis di geschichte“. In diesem Zusammenhang werden Aussagen wie „cockpit völlig ohne orientierun‘“ als Diagnosen über die mangelnde Steuerungsmöglichkeit der Geschichte durch die menschlichen Subjekte lesbar. Die Benennung des kleinasiatischen, heute auf türkischem Gebiet liegenden Phrygien, das metonymisch für

[4] Für Kling war die expressionistische Lyrik das dominante Paradigma. Zu deren lyrischen Techniken, die er aufgreift und weiterentwickelt, vgl. Vietta / Kemper (1990, S. 30-68), von Ammon (Hg., 2012).

frühe Stadt- und Staatsgründungen steht, gehört zu diesem Anspruch einer weitreichenden Diagnostik.

Diesem Unterschied zwischen Mimesis und Konstruktion entspricht, um auf ein letztes Merkmal der Gattung Lyrik hinzuweisen, der Umgang mit Subjektivität. Gernhardts Gedicht besitzt ein Ich, das in den beiden einleitenden Versen eingeführt wird. Es befindet sich, so die Fiktion, auf einem Gang durch eine Landschaft. Der an die beiden ersten Verse anschließende Doppelpunkt signalisiert, dass die darauf folgende Beschreibung aus einer Beobachtung des Ich hervorgeht. So werden Erfahrungen artikuliert, die im weiteren Verlauf des Gedichts dann auch zur Klärung der Ich-Identität beitragen, dabei besonders das Verhältnis des Menschen zur Natur und zu ästhetischen Erscheinungen betreffen. In Klings Gedicht gibt es kein Ich, der Sprecher befindet sich innerhalb des Flugzeugs, schildert die Situation an Bord und gibt Eindrücke der überflogenen Gebiete wieder. Er ist einerseits Teil des im Flugzeug versammelten „wir", ist ebenfalls dem ‚Flug der Geschichte' ausgeliefert, besitzt aber gegenüber den anderen Personen eine herausgehobene Beschreibungs- und Deutungskompetenz.

Wenn diese beiden Gedichte beispielhaft die Heterogenität lyrischer Formsprache der Gegenwart vorführen sollen, dann könnte man einwenden, dass ein solches Nebeneinander historisch gar nichts Ungewöhnliches sei. Wenn man in den anfangs genannten Anthologien das erste Drittel des 20. Jahrhunderts betrachtet: Sind die damals genutzten Optionen nicht mindestens genauso unterschiedlich, wenn man zum Beispiel an Stefan George auf der einen, die Expressionisten auf der anderen Seite denkt? Mir scheint dennoch, dass seit 1989 eine neue Situation vorliegt, die allerdings nicht lyrikimmanent zu erklären ist. Die lyrische Heterogenität der Gegenwart ist Teil einer veränderten Situation des gesamten ästhetischen Diskurses und darüber hinausgehend auch Teil einer Verschiebung des Geschichts- und Zeitmodells seit 1989. Den Einschnitt im ästhetischen Diskurs versuche ich im Folgenden zu benennen, auf das dahinter stehende Zeitmodell, gelegentlich auch Chronotop genannt, kann nur hingewiesen werden.

Vom späten 18. bis zum späten 20. Jahrhundert dominierte im Nachdenken über Kunst ein bestimmter Typ der Argumentation. Man ging dabei so vor, dass man eine Gegenwartsdiagnose setzte, diese sowohl auf einen überwundenen Vergangenheitszustand wie auch auf eine zu erreichende Zukunft bezog. Dabei konnte die Vergangenheit Qualitäten besitzen, die in der Zukunft unter veränderten Bedingungen wiederzugewinnen waren. Die Gegenwart wurde in jedem Fall als defizitär angesehen, stellte eine Übergangsphase dar. Der Kunst wurde eine wichtige Funktion in diesem Prozessmodell zugesprochen, und hier setzt der genannte Argumentationstyp ein: Aus den Möglichkeiten ästhetischer Strukturierung wurden einige ausgewählt und als allein legitime Antworten auf den Zustand der Gegenwart benannt, andere Formen wurden delegitimiert. Über Kunst wurde im Rahmen einer historischen Notwendigkeit gesprochen, die Rechtfertigung literarischer, aber auch musikalischer oder bildkünstlerischer Formen geschah mit geschichtsphilosophischer Rückendeckung. Dieser ästhetische Diskurs setzte in

Deutschland mit Friedrich Schiller und den Frühromantikern ein, sein letzter prominenter Vertreter, dessen Ideen bis ins späte 20. Jahrhundert wirkten, war Theodor W. Adorno.

Beispielhaft steht eine Äußerung aus seiner „Ästhetischen Theorie“: „Das Gewalttätige am Neuen, für welches der Name des Experimentellen sich eingebürgert hat, ist nicht der subjektiven Gesinnung oder psychologischen Beschaffenheit der Künstler zuzuschreiben“, vielmehr „werden die produktiven Künstler objektiv zum Experiment gedrängt“.[5] In dieser Formulierung, nach der Künstler nicht frei zwischen verschiedenen Formoptionen wählen, sondern der Geschichtsverlauf ihnen die Entscheidung für bestimmte ästhetische Strukturen, hier das „Experimentelle“ genannt, aufzwingt, tritt die genannte Denkfigur deutlich hervor. So findet aber nicht nur die Rechtfertigung, sondern auch die Ausschließung von Formen statt. So heißt es zum Beispiel, bezogen auf musikgeschichtliche Veränderungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts:

> Was den Veränderungen im Material, die bedeutende Neuerungen mit sich führen, ausweicht, und was sich ihnen entzieht, stellt sogleich als ausgehöhlt, unkräftig sich dar.[6]

Das heißt, dass jene Künstler, die der vorgenommenen Kopplung von Geschichtsprozess und Formentscheidung nicht folgen, einer Abwertung, einem Ausschluss aus der Gruppe der oben so genannten „produktiven Künstler“ unterliegen, als „unkräftig“ gelten.

Nach der Benennung dieser argumentativen Figur lässt sich Adornos Gedankenführung genauer nachvollziehen, wieder am Beispiel der „Ästhetischen Theorie“. Den Ausgangspunkt bilden Behauptungen zum Geschichtsprozess. Ohne dies im Einzelnen näher auszuführen, konstatiert Adorno die „Verdunklung der Welt“; die Gesellschaft der Neuzeit erscheint als „verwaltete“, von der „Objektivität des Warencharakters“ bestimmte; eine nicht näher benannte „Herrschaft“ hat „Barbarei“ und „Regression“ herbeigeführt.[7] Man wird von einer hochgradig generalisierten Geschichts- und Gesellschaftsdiagnose sprechen müssen, die Adorno offenbar als intellektuellen ‚common sense‘ voraussetzt.

Daraus ergibt sich die Pflicht der Kunst zur „Absonderung“.[8] So wird eine Kausalbeziehung hergestellt: Weil sich die Gesellschaft in einem bestimmten Zustand befindet, muss Kunst auf sie in einer bestimmten Weise reagieren. Ästhetische Stellungnahmen sollen nämlich den „bestimmt falschen Geist entlarven“, sie äußern Protest gegen einen Zustand, „den jeder Einzelne als sich feindlich“ erfährt.[9] In dieser Formulierung wird wieder deutlich, dass Adorno seine Behauptungen als selbstverständlich, als für „jeden Einzelnen“ zustimmungsfähig ansieht. (Der

---

[5] Adorno (1970, S. 42).

[6] Ebd. (S. 37).

[7] Ebd. (S. 13, 34, 35, 39, 69, 86, 310).

[8] Ebd. (S. 68).

[9] Adorno (1981, S. 51 f.).

Verlust der Fiktion intellektueller Einheit im späten 20. Jahrhundert ist einer der Gründe, warum diese Form der Ästhetik Resonanz verloren hat – aber dazu später).

Mit solchen Vorentscheidungen wird Kunst auf einen eng umgrenzten Modus der Darstellung festgelegt. In sentenziöser Zuspitzung heißt es: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne" – nur ein Kunstwerk, das solche „Male" aufweist, kann den Qualitätsstempel ‚echt modern' erhalten und aus den kritischen Geboten ergeben sich auch zahlreiche Verbote: „Die Verbote sind zart und streng". Verboten ist jeder „Schein von Versöhnung", überwunden ist die „Heteronomie des Abbildlichen", verdächtig sind „harmonistische Tendenzen", besonders wenn diese auch noch „latent traditionalistisch" sein sollten. Denn das „Kontinuum der Tradition" ist von der Moderne gesprengt worden. Moderne Kunst folgt der „Autorität des Neuen" als des „geschichtlich Unausweichlichen", und sie hat sich dabei von der „niederen Kunst" fernzuhalten, die von der Kulturindustrie verwaltet und gesteuert wird.[10]

Damit sind Festlegungen hinsichtlich des Weltverhältnisses (nicht mimetisch), hinsichtlich der Rezeption (kein Vergnügen) und der Strukturierung getroffen worden (nicht harmonistisch). Diese allgemeinen Negationen lassen sich mit Blick auf die Lyrik leicht konkretisieren, und Adorno fällt auch selbst entsprechende Urteile, wenn er zum Beispiel eine Gattung wie das Lied attackiert. Unter den erläuterten Voraussetzungen ist dies nachvollziehbar, denn das Lied will sich nicht ‚absondern', sondern ist in die Alltagsvollzüge eingebunden. Es arbeitet meistens mit dem harmonistischen Reim und mit Verfahren der Rhythmisierung, die sinnliches Vergnügen bereiten. Es enthält zumindest Anteile von Mimesis. So hat Adorno in seiner „Rede über Lyrik und Gesellschaft" denn auch das romantische Lied kritisiert, das nur die „Illusion allgemeiner Verbindlichkeit" hervorgebracht habe, die allein aus einer bestimmten lyrischen Technik hervorging. Erst mit Baudelaire beginne eine Lyrik, die sich „gänzlich nach eigenem Gesetz konstituiert", die „Abstand vom bloßen Dasein" hält und auf Anleihen aus „der Kollektivsprache" verzichtet.[11]

Zweifellos enthält Adornos Werk auch andere Passagen, in denen er sich gegen eine zu einfache Schematisierung der modernen Kunst wendet und erklärt, dass auch moderne Kunstwerke ohne Kategorien wie ‚Einheit' und ‚Harmonie' nicht zu beschreiben sind. Ebenso besitzt er in seinen Auseinandersetzungen mit einzelnen lyrischen Texten, etwa mit Gedichten Eichendorffs, ein nur zu bewunderndes Gespür für lyrische Klangwirkungen und untergründige Bedeutungen. Wenn ich mich hier auf seine generalisierenden Verdikte konzentriere, dann um Basisannahmen des ästhetischen Diskurses vom späten 18. bis zum späten 20. Jahrhundert zu erfassen. Diese Kopplung von Geschichtsmodell, Gesellschaftsdiagnose und ästhetischer Struktur lässt sich in philosophischen und poetologischen Texten

[10] Adorno (1970, S. 32, 36, 41, 42, 55, 61, 62).

[11] Adorno (1981, S. 52, 59).

dieses Zeitraums immer wieder finden, auch im Bereich der Gedichttheorie. Hingewiesen sei nur auf Bertolt Brechts Aufsatz „Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“, in dem er sich gegen glatte Verse wendet, weil sie gesellschaftliche Auseinandersetzungen neutralisieren würden. Der Lyriker müsse in seiner Formsprache „die Vorgänge zwischen Menschen als widerspruchsvolle, kampfdurchtobte, gewalttätige“ zeigen.[12]

Auch in anderen Gattungen und Künsten finden sich die entsprechenden Legitimationen und Delegitimationen. So war etwa im Bereich der Prosa im Anschluss an die romantheoretischen Debatten des frühen 20. Jahrhunderts die Ansicht vorherrschend, dass ein auktoriales (heterodiegetisches) Erzählen (mit Nullfokalisierung) obsolet sei; ebenso wurden die Vorstellung der Werkeinheit, die Kategorie der Handlung und der Entwurf von entscheidungsmächtigen Charakteren kritisiert; hinsichtlich der Rezeption wurde auch hier die Vorstellung eines ästhetischen Vergnügens skeptisch betrachtet. In der Bildkunst dominierte seit dem frühen 20. Jahrhundert die Ansicht, dass realistisch-figurative Malerei keine angemessene Antwort auf die unsichtbaren Mechanismen der modernen Gesellschaft darstelle, nicht in der Lage sei, zu den Prinzipien, zum organisierenden ‚Geist‘ unter der Oberfläche vorzustoßen.

Wenn man nach diesem Theoriedurchgang die am Anfang benannte Heterogenität der jüngeren Lyrik betrachtet, dann fällt auf, dass poetologische Texte, die mit einem Geschichts- und Gesellschaftsmodell operieren, nicht mehr vorhanden sind. Natürlich denken auch die Autoren der letzten 30 oder 40 Jahre über ihre Position und ihre Prinzipien nach, aber ihre Hintergrundannahmen sind von wesentlich geringerer Reichweite. So hat Robert Gernhardt Schriften zur Komik oder zu lyrischen Formen verfasst, aber wenn dort einmal fundamental argumentiert wird, dann greift er auf anthropologische, nicht auf geschichtsphilosophische Annahmen zurück.[13] Auch Thomas Kling hat seine Schreibpraxis dargestellt, hat eine umfangreiche Anthologie herausgegeben, die auch der Präsentation der eigenen lyrischen Vorfahren gilt, hat Polemiken verfasst und Essays über Dichter, die er besonders schätzt.[14] Aber auch dies geschieht literaturimmanent, unter weitgehendem Verzicht auf Behauptungen über ‚die Gesellschaft‘ im Singular und unter Vermeidung von Fortschritts- bzw. Verfallsmodellen oder anderen starken Wahrheiten.

Diese Skepsis hat ideengeschichtliche Gründe. Die markanteste Formel, deren diagnostische Kraft sich meiner Ansicht nach immer weiter erhärtet hat, ist die vom ‚Ende der großen Erzählungen‘, mit der Francois Lyotard 1979 eine Entwicklung der Nachkriegsjahrzehnte benannte, die 1989 realhistorisch abgeschlos-

[12] Brecht (1993, S. 359).

[13] Gernhardt (2008).

[14] Kling (1997, 2001).

sen wurde. Denn solche ‚Erzählungen', in deren Hintergrund politische, ökonomische und anthropologische Utopien standen, in denen Geschichtsgesetze formuliert wurden und die zu totalisierenden Urteilen über Vergangenheit und Gegenwart gelangen, waren es, an die die ästhetische Theoriebildung gebunden war. Nachdem diese Geschichtskonstruktionen in sich zusammengefallen sind, hängen auch jene ästhetischen Theorien in der Luft, die von linearen Prozessen ausgingen, mit der Vorstellung eines objektiven Materialfortschritts arbeiteten, überhaupt mit der Idee, es gebe wenigstens unter Intellektuellen allgemein akzeptierte Aussagen über die Defizite moderner Gesellschaften. In der ästhetischen Praxis sind die Folgen dieses Einheits- und Sicherheitsverlustes schon seit längerer Zeit spürbar, gerade auch in Versuchen, Kreativität durch Rückgriffe auf vergangene, von der ästhetischen Moderne vergessene Formen zu gewinnen, die mit gegenwärtigen Mentalitäten versetzt und in ein Spannungsverhältnis gebracht werden. Die Architektur ist vielleicht die erste Kunst, die im großen Stil zu einer nachmodernistischen, lustvollen Entfesselung gelangt ist. (Eine vergleichbare Diagnose aus dem Bereich der Bildkünste findet sich bei: Fleck 2013.)

Die ästhetische Theorie dagegen hat sich bisher noch nicht entschieden der Situation einer Gegenwart gestellt, in der verschiedene Weltdeutungen und ihnen entsprechende ästhetische Positionen koexistieren und konkurrieren, sich dabei aber nur eine schwache Normativität zuschreiben. Hans Ulrich Gumbrecht (geb. 1948) hat in seinen jüngsten Büchern wie „Unsere breite Gegenwart" und „Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart" jene Entwicklung rekonstruiert, mit der Intellektuelle seiner Generation lernten, von Hoffnungen auf ein Wahrheitsereignis, auf einen „entscheidenden Moment der Unverborgenheit" Abschied zu nehmen. Als „Latenz" bezeichnet er den Zustand des Wartens, der Unschlüssigkeit, den immer wiederholten Versuch, aus der Unwahrhaftigkeit auszubrechen, in Klarheit und Entschiedenheit anzukommen.[15] Er erwägt dabei auch, ob die Mentalität der Latenz nicht vielleicht auf ein größeres Phänomen zurückzuführen sei, nämlich auf die Ablösung des Chronotops ‚Geschichtsphilosophie' durch ein anderes Zeitkonzept. Nach 1945 habe man sich der Einsicht in das Scheitern eines letztlich metaphysisch fundierten Geschichtskonzepts lange nicht gestellt, sondern litt an dem Ausbleiben von politischen Epiphanien, versuchte die beginnende Skepsis zu therapieren oder inszenierte ästhetische und auch politische (1968!) Durchbrüche von Wahrhaftigkeit und Entschiedenheit. Erst seit 1989 würde zunehmend deutlich werden, dass wir in einer Gegenwart leben, in der heterogene Welt- und Selbstbeschreibungen nebeneinander existieren, und würde man darauf verzichten von einem Wahrheitsstandpunkt herab Urteile über diese verschiedenen Lebensformen zu fällen.

Für die Kunst bedeutet dies, dass sie jenen Habitus und jenes Weltverhältnis aufgeben kann, das aus ihrer Bindung an eine große Geschichtserzählung hervorgegangen war. Wenn sie akzeptiert, dass es keinen objektiven Geist gibt, dann

[15] Gumbrecht (2012).

besteht auch kein Grund der Absonderung mehr, kein Grund, Kunst als Sonderwelt zu etablieren, sich auf etwas noch nie Dagewesenes zu kaprizieren. In einer sozialen Ordnung, die darauf verzichtet, ihren Mitgliedern ein bestimmtes Selbstverständnis vorzugeben, besitzt auch die Kunst keine selbstverständliche Haltung, muss sich nicht zwingend von ‚falschen' Teilen der Wirklichkeit abwenden, ‚richtigen' zuwenden. Lebensformen, Rollenmodelle, Codes, Überzeugungen, Alltagsgegenstände, Wohnungseinrichtungen, Kleidung, private Rituale: Sie werden durch Kunst bedeutsam, indem sie eine Form erhalten. Leser, Hörer und Betrachter können diese Beschreibungen für plausibel halten, Orientierung gewinnen, ihr Ich erweitern, ihre Empfindsamkeit und Solidarität stärken.

Eine solche auf Absolutheitsansprüche verzichtende Kunst verliert keineswegs zwangsläufig Komplexität und Tiefe, wie oft behauptet wird. Denn auch sie wird darstellen, wie Menschen sich Stabilität verschaffen, ein Zuhause begründen, Zugehörigkeit definieren. Auch sind die Entscheidungen, die der einzelne Künstler in der offenen Gesellschaft trifft, keineswegs ‚beliebig', wie ebenfalls oft behauptet wird. Denn natürlich existieren für das Individuum Notwendigkeiten, die aus psychischen Dispositionen, aus Kindheitsprägungen, kulturellen Zugehörigkeiten, aus Überzeugungen und biographischen Entscheidungen hervorgehen. Aber ebenso weiß der Künstler, dass es sich um seine Prägungen und Entscheidungen handelt, dass neben seinem Muster andere, ebenfalls ungesicherte Anordnungen von Wirklichkeit existieren.

Betrachtet man es so, dann ist das am Anfang vorgestellte Nebeneinander heterogener Gedichttypen in neueren Anthologien nur ein ästhetisches Einholen des Normalzustands polyvalenter Gesellschaften. Wenn es keine theoretische Grundlage mehr gibt, die allein bestimmte lyrische Strukturen für intellektuell, avanciert, auf der Höhe oder politisch angemessen hält, wenn die einen nicht mehr die Zukunft besitzen und die anderen die Vergangenheit sind, dann stehen auf der weiten Fläche Gegenwart lyrische Stile mit ihren Rhythmen, Bildern, Ich-Modellen nebeneinander. Es gibt Leser, die sich in Gernhardts Habitus vollständig wiederfinden, Thomas Kling hat Anhänger, die seinen Gedichten ihrer sprachtechnischen Verfahren wegen welterschließende Kraft zusprechen.

Andere Gegenwartsanthologien gehen in ihrer Öffnung des lyrischen Feldes noch weiter als die genannten von Detering und Conrady. So hat Wulf Segebrecht in einer Sammlung deutscher Balladen, die 2012 erschienen ist, auch Texte aus der Popmusik aufgenommen, zum Beispiel von Udo Lindenberg, und in einer Anthologie, die ich unter dem Titel „Ein Gedicht von mir. Lyrikerinnen und Lyriker stellen sich vor" ebenfalls im letzten Jahr bei Reclam veröffentlicht habe, sind

mehrere Popmusiker wie Judith Holofernes, Dirk von Lowtzow oder Sven Regener vertreten.[16] Auch die seit Jahren sehr aktive Szene des Poetry Slam ist natürlich als Teil der Lyrik anzusehen, etwa wenn man lyrische Sprache über die Verwendung rhythmisierender Verfahren definiert.

Allerdings gibt es auch Autoren, um damit zu schließen, die nicht einfach eine Position auf diesem Feld der Gegenwartslyrik einnehmen, sondern das Ziel haben, die geschilderte intellektuelle Situation von einem übergeordneten Standpunkt aus zu beschreiben, sozusagen die Signatur des Zeitalters lyrisch zu fassen. Dazu gehört Hans Magnus Enzensberger, dessen 1995 erschienener Band „Kiosk“ das mehrteilige Gedicht „Gedankenflucht“ (I – IV) enthält.[17] Dieses Gedicht verfolgt die Ideen- und Emotionsgeschichte der jüngeren Vergangenheit. Dabei gerät im vierten und abschließenden Teil „die Seele“ in den Blick, und man kann hinzufügen, dass es sich um eine etwas orientierungslose Seele handelt:

> Die kleine Pilgerin da
> auf ihrer chaotischen Bahn,
> dieses umherirrende,
> glimmende Nichts –
> wie war doch der Name gleich? –
> und was sucht sie nur,
> die bis auf weiteres
> unsterbliche Seele?
>
> Sie wühlt im Müll,
> unermüdlich, nach Weisheiten,
> die plötzlich weg waren,
> zerkrümelt in endlosen Permutationen,
> vermoderten Paperbacks.

Der Sprecher muss erst suchen, bis er den Begriff findet. Wo er zuerst nur ein „umherirrendes glimmendes Nichts“ erkennt, fällt ihm dann die alte Bezeichnung wieder ein: „Seele“. Diese hier ist allerdings nur „bis auf weiteres“ unsterblich, und ihre Pilgerbewegung kennt kein Ziel, sondern findet auf einer „chaotischen Bahn“ statt. Charakteristisch ist auch, dass die gesuchten „Weisheiten“ im Plural stehen. Dass es eine einzige Weisheit geben könnte, ist schon nicht mehr vorgesehen. Zudem sucht die Seele in eigentlich schon entsorgten Beständen herum. Sie bewegt sich in die Vergangenheit, fahndet nach Lehren, die sich wiederbeleben lassen, weil sie kein Bild der Zukunft mehr vor Augen hat. Man könnte an die zahlreichen Weisheits- und Lebenshilfeangebote in verschiedenen Medien, an Therapien oder Wochenendkurse denken, die von der Weisheit der Maya, der Steine, des Taoismus, der Stoa oder weiblicher Mystikerinnen alles im Angebot

[16] Segebrecht (Hg., 2012), von Petersdorff (Hg., 2012).

[17] Enzensberger (1995, S. 30 ff., 61 f., 86 ff., 126 f.).

haben, was sich scheinbar plündern lässt. Aber daraus geht keine dauerhafte Stabilität hervor, wie der Begriff der Permutation zeigt, der die Veränderung der Anordnung einer Menge durch Vertauschung ihrer Elemente bezeichnet.

Dass zudem das Vertrauen in die Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit des Subjekts nur noch eingeschränkt vorhanden ist, zeigt eine andere Aussage über die Seele:

> Wie sie sich faltet, dehnt,
> faltet wie Blätterteig,
> gewalkt von Energien
> aus der Heliosphäre
> und aus den tieferen Schichten
> ihres Gehirns. Nein,
>
> sie kann es nicht lassen,
> vermischt sich triebhaft,
> nach alter Gewohnheit,
> mit Wolken, Meeren, Gestirnen.

Damit werden Wirkungen auf das Subjekt beschrieben, die womöglich seine Handlungen stärker steuern, als es dem Freiheitsglauben lieb ist. Genannt werden die Einwirkungen von Planeten, aber es wird auch auf Ergebnisse der neueren Hirnforschung hingewiesen, die menschliche Entscheidungen als Reiz-Reaktions-Mechanismus entschlüsseln wollen. In dieser Situation bleibt am Gedichtende nur ein Prinzip erhalten, und das ist das Bewegungsprinzip:

> Bei dem, was der Fall ist,
> bleibt es nicht. Ja,
> sagt sie, ich will zurück,
> ich will weiter, unabsehbar
> bewege ich mich, bin bewegt,
> bis auf weiteres bleibe ich,
> in der Schwebe.[18]

Wenn dieses Ich auf einen Standpunkt verzichtet und aus der Schwebe heraus spricht, dann gibt es für eine solche Haltung durchaus historische Vorbilder. Schon Novalis hatte erklärt: Wenn wir das Bedürfnis nach einer letzten Gewissheit besitzen, aber wissen, dass wir diese nie erreichen werden, dann bleibt nur die „unendliche Thätigkeit" als „das Einzig mögliche Absolute", das uns gegeben werden kann[19]. Enzensberger sagt: „Ich will zurück, ich will weiter, unabsehbar / bewege ich mich, bin bewegt". Womöglich gewinnt also die Romantik nach 1989 wieder Bedeutung, weil sie schon immer Fixierungen abgelehnt hatte, weil es für sie nie den Wahrheitsbesitz gab, sondern nur die Suche. Aber diese Frage nach einer Erneuerung der Romantik in den gegenwärtigen Künsten ist hier nicht mehr zu stellen.

---

[18] Enzensberger (1995, S. 126 f.).

[19] Novalis (1981, S. 269).

Literatur

Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. (= Gesammelte Schriften. Band 7. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Unter Mitwirkung von Gretel Adorno).

Adorno, Theodor W. (1981): Noten zur Literatur. Frankfurt a.M. (= Gesammelte Schriften. Band 11. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Unter Mitwirkung von Gretel Adorno).

Ammon, Frieder von (Hg., 2012): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen.

Brecht, Bertolt (1993): Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen. In: Brecht, Bertolt: Werke. Band. 22: Schriften 2. Herausgegeben von u.a. Werner Hecht. Berlin / Weimar / Frankfurt a.M.

Conrady, Karl Otto (Hg., 2008): Der große Conrady. Das Buch deutscher Gedichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Düsseldorf.

Detering, Heinrich (Hg., 2007): Reclams großes Buch der deutschen Gedichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert. 3. Auflage. Stuttgart.

Enzensberger, Hans Magnus (1995): Kiosk. Neue Gedichte. Frankfurt a.M.

Fleck, Robert (2013): Die Ablösung vom 20. Jahrhundert. Malerei der Gegenwart. Wien.

Gernhardt, Robert (2006): Später Spagat. Gedichte. Frankfurt a.M.

Gernhardt, Robert (2008): Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker. Frankfurt a.M.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart. Berlin.

Kling, Thomas (1997): Itinerar. Frankfurt a.M.

Kling, Thomas (2001): Sprachspeicher. 200 Gedichte auf Deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert. Köln.

Novalis (1981): Schriften. Band 2. Das philosophische Werk I. Herausgegeben von u.a. Richard Samuel. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz.

Petersdorff, Dirk von (Hg.) (2012): Ein Gedicht von mir. Lyrikerinnen und Lyriker der Gegenwart stellen sich vor. Stuttgart.

Segebrecht, Wulf (Hg., 2012): Deutsche Balladen: Gedichte, die dramatische Geschichten Erzählen. Darmstadt.

Vietta, Silvio / Kemper, Hans-Georg (1990): Expressionismus. 4. Auflage. München.

Ilja Kukulin (Moskau)

Zur Ungleichzeitigkeit der russischen Gegenwartsdichtung

1

Ungeachtet dessen, dass die Kulturhistoriker üblicherweise versichern, dass die Entwicklung der Kunst keineswegs als konsequente „Verbesserung“ beschrieben werden kann, war die für das 19. und 20. Jahrhundert traditionelle Methode der Literaturgeschichte dennoch implizit auf der Vorstellung eben des Fortschritts aufgebaut, wenngleich möglicherweise nicht eines positivistisch-linearen, sondern eines komplizierteren im Sinne hegelscher oder schellingscher Ansätze. Wenn die Historiker über die eine oder andere Epoche in der Literaturentwicklung sprachen, beschrieben sie vorzugsweise die Symptome neuer Erscheinungen, welche es in der vorhergehenden Etappe noch nicht gegeben hatte. Diese Aufmerksamkeit für Innovationen hat ungeachtet vieler Vorzüge einen Nachteil. In jeder Literaturepoche treten nicht nur neue Autoren mit vorher so noch nicht dagewesenen Themen, Gattungen und einer neuen Sprache auf, sondern auch die Autoren der älteren Generationen bleiben aktiv und entwickeln frühere Entdeckungen weiter. Diese Entdeckungen können sich als andere, von den Zeitgenossen unbemerkt bleibende Formen einer Antwort auf aktuelle ästhetische Probleme erweisen. So zeigt etwa T. Smoljarowas Untersuchung des Spätwerks von G.R. Derschawin, dass dieser, obwohl ihn die Dichter der jüngeren Generation für einen Autor hielten, der im 18. Jahrhundert zurückgeblieben war, tatsächlich eigene, durchaus nicht triviale Antworten auf Fragen gegeben hat, welche die frühe europäische Romantik aufgeworfen hat[1]. So kann man sagen, dass offenbar jede Epoche in der Literaturgeschichte der Neuzeit eine Ungleichzeitigkeit aufweist.

Als Terminus wurde das Wort „Ungleichzeitigkeit“ erstmals von dem deutschen linken Philosophen Ernst Bloch in seinem Buch „Erbschaft dieser Zeit“ (Erstausgabe Zürich 1935[2]) verwendet und zur Analyse sozialer Prozesse eingesetzt. Bloch war der Auffassung, dass verschiedene Generationen und soziale Schichten ein und derselben Gesellschaft im 20. Jahrhundert gleichzeitig mit verschiedenen Arten der Wahrnehmung der Gegenwart („der Zeit Jetzt“ in

---

[1] Смолярова (2011). Zu den Strategien, mit welchen die jüngeren Zeitgenossen Derschawins dessen späte Lyrik aus der Kultur herausgedrängt haben, wie insbesondere Pjotr Wjasemski dieses getan hat, siehe das Buch: Майофис (2008).

[2] Die zugänglichste Ausgabe ist: Bloch (2001). Zu der Weiterentwicklung der Ideen in Blochs Arbeiten siehe: Bloch (1996, 1978). Zur weiteren Erörterung dieses Begriffs siehe: Bausinger (1989); Behrens (1996); Степанищев (2010).

Blochs Terminologie) leben können: Beispielsweise erwartet die Jugend soziale Veränderungen, während die Bauern in dem zyklischen Prozess des Jahreszeitenwechsels aufgehen und die Städter besonders deutlich ein jüngstes soziales Trauma durchleben können. Bloch meinte, dass in einem Teil der Gesellschaften des 20. Jahrhunderts soziale Gruppen und Generationen „synchronisiert" sein können, während dieses für andere nicht gegeben ist, und erklärte den Erfolg der Nazi-Propaganda unter den geringvermögenden sozialen Gruppen Deutschlands gerade damit, dass Deutschland nach der Vereinigung des Landes unter der Führung von Otto von Bismarck zu einer Gesellschaft stark ausgeprägter Ungleichzeitigkeit geworden sei, die durch den Konflikt unverwirklichter Intentionen gekennzeichnet gewesen sei. Laut Bloch, wie Sergei Werschinin schreibt, „benutzt der Kapitalismus ungleichzeitige Widersprüche zur Abwehr gleichzeitiger, d.h. gegenwärtiger, Widersprüche und verwendet die ersteren als Mittel zum Kampf (mit Hilfe einer Mischung aus romantischen Staatstheorien und dem Pathos des feudalen Antikapitalismus, Preußentums und Frontgeistes des Jahres 1914) gegen […] die angegorene Zukunft"[3].

Bloch war der erste, der eine allgemeine sozialphilosophische Konzeption der Ungleichzeitigkeit vorgelegt hat. Jedoch hat sie schon früher Alexander Herzen in einer lückenhaften und fragmentarischen Form formuliert, als er über seine „Mitschichtler" schrieb, d.h. über die Menschen, welche nicht in ein und derselben Epoche leben, aber über eine ähnliche historische Erfahrung verfügen.[4] Lidia Ginzburg hat in ihrer Analyse dieser Idee auf die geologische Metaphorik der „Schichten" aufmerksam gemacht, die von Herzens Neigung zu „Analogien zwischen Geschichte und Natur"[5] zeugen.

Ein Einfluss von Herzens Idee kann in Wiktor Schklowskis Aufsatz „Zeitgenossen und Synchronisten" («Современники и синхронисты», 1924[6], 1929 in überarbeiteter Form in sein Buch „Hamburger Wertung" [«Гамбургский счет»] aufgenommen) gesehen werden. Schklowski schrieb, dass er 1924 in einem Brief an die Redaktion der Zeitschrift „Russischer Zeitgenosse" («Русский современник») seine „Verwunderung darüber zum Ausdruck" gebracht hat, „dass ich Zeitgenosse von Tjutschew und Prutkow bin, und ohne die Tatsache selbst zu verneinen, verneinte ich kategorisch meine Gleichzeitigkeit mit Abram Efron

[3] Der Kürze halber zitiere ich nicht Bloch selbst, sondern die Wiedergabe seiner Ideen in dem Buch: Вершинин (2001). Dieser Gedanke Blochs rief heftigen Widerspruch in den Arbeiten orthodoxer marxistischer Theoretiker wie z.B. von Hans Günther (Günther 1935, S. 103-105) hervor, der darauf bestand, dass in der Gesellschaft „progressive" und „reaktionistische" Gruppen koexistieren, und der Bloch beschuldigte, bei Nietzsche in die Schule gegangen zu sein – was nach Ansicht von Anson Rabinbach vollkommen gerechtfertigt ist (Rabinbach, 1977, S. 20).

[4] Герцен (1958, S. 324).

[5] Гинзбург (1971, S. 23).

[6] Шкловский (1924).

und Chodassewitsch mit der Behauptung, dass das nur eine chronologische Illusion sei“[7].

Der Gegenwartsphilosoph Sergei Werschinin hat gezeigt, dass das von Bloch vorgeschlagene Prinzip der „Ungleichzeitigkeit“ sehr gut für die Beschreibung der sozialen Situation im postsowjetischen Russland geeignet ist:

> Одной из объективных тенденций процесса трансформации российского постсоветского общества является возрастание социальной (экономической, политической, культурной, идеологической и пр.) неоднородности общества. Эта неоднородность может быть конкретизирована в нашем случае как неодновременность функционирования и развития различных социальных институтов, групп, индивидов. […]
>
> Непрекращающиеся интерпретации индивидами и группами действий других индивидов и групп как «отсталых», «идущих в ногу со временем», «несвоевременных», «забегающих вперед» и т.п. свидетельствуют как о постоянном присутствии проблематики неодновременности в социальной жизни, так и о том, что критерии неодновременности могут быть совершенно различными[8].
>
> Das Anwachsen der sozialen (ökonomischen, politischen, kulturellen, ideologischen usw.) Ungleichartigkeit der Gesellschaft ist eine der objektiven Tendenzen des Transformationsprozesses der russischen postsowjetischen Gesellschaft. Diese Ungleichartigkeit kann in unserem Fall als Ungleichzeitigkeit des Funktionierens und der Entwicklung verschiedener sozialer Institutionen, Gruppen und Individuen konkretisiert werden. […]
>
> Die endlosen Interpretationen, welche Individuen und Gruppen Handlungen von anderen Individuen und Gruppen als „zurückgebliebene“, „mit der Zeit gehende“, „zur Unzeit kommende“, „vorauseilende“ usw. geben, zeugen sowohl von der beständigen Präsenz der Problematik der Ungleichzeitigkeit im sozialen Leben als auch davon, dass die Kriterien der Ungleichzeitigkeit völlig verschieden sein können.

Gesellschaftswissenschaftler (A. Herzen, E. Bloch) und Kulturwissenschaftler (V. Schklowski) analysieren die Problematik der historischen Ungleichzeitigkeit in der Situation einschneidender sozialer Veränderungen: der Reformen Alexander I. (Herzen), der Veränderungen im revolutionären Russland (Schklowski) und der schnellen Entwicklung des Totalitarismus in Deutschland, Russland und anderen Staaten Europas (Bloch). Das ist nicht zufällig so: Eine solche Qualität bemerken die Zeitgenossen in einer gewöhnlichen Situation nicht als Problem. Wenn man von der Literatur spricht, dann wird auf unausgesprochene Weise angenommen, dass die Literatur sich so entwickelt, wie es in dem Gedicht von E.A. Baratynski „Zuerst der Gedanke, der beschlossen liegt…“ («Сначала мысль, заключена…», 1837) heißt: Gedanken und Themen, welche die Autoren der älteren Generation einst entdeckt haben, werden allmählich trivialisiert und werden zur Errungenschaft von Epigonen und Medienpopularisatoren. Die

---

[7] Шкловский (1990, S. 370).

[8] Вершинин (2001, S. 65, 66).

„älteren" fahren fort, auf mehr oder weniger ausgefallene Weise ihre früheren Entdeckungen zu variieren. Es ist offensichtlich, dass diese übliche Vorstellung sich oftmals als falsch erweist. Dennoch wird sie hartnäckig genau von ausgerechnet den Kritikern wiederholt, welche in der Literatur Symptome des Neuen finden wollen und bereits bekannte Schriftsteller in die Vergangenheit „abdrängen", ähnlich, wie P.A. Wjasemski in seinem Nekrolog für Derschawin diesen nur als Sänger des „Katharina-Zeitalters" pries und sich nicht besonders für seine späteren Entdeckungen interessierte, die aus der Zeit von Derschawins Beteiligung am Kreis der „Freunde des russischen Wortes" stammen.

In zwei Fällen wird die Ungleichzeitigkeit zum Problem (d.h. wenn sie ignoriert wird, verschiebt dieses wesentlich die Vorstellung von dem Charakter der literarhistorischen Periode): erstens in Perioden stark beschleunigter Kulturentwicklung und historischer Umbrüche und zweitens dann, wenn sich in der Kultur eine Menge künstlerischer Sprachen angesammelt hat, die in einem längeren Zeitraum nicht von der Kritik erörtert und entsprechend nicht trivialisiert werden. Die zweite Situation ist nicht fiktiv, sondern entstand tatsächlich in der russischen Literatur der 1980-90er Jahre, und zwar nach einer langen „hermetischen" Entwicklung der sich der Zensur entziehenden Dichtung, deren Sprachen bei all ihrer Vielfalt und Kompliziertheit nur von den Autoren und (um soziologisch zu sprechen) „ersten Lesern" in diesem Gebiet der Literatur selbst reflektiert wurden – eine Kritik dieser Literatur, die diese popularisiert hätte, war nicht entstanden.

Die Ungleichzeitigkeit als Aspekt „besonderer" Epochen in der Literaturgeschichte weckte erst in der letzten Zeit das Interesse der Wissenschaftler. Dessen ungeachtet war sie in Russland schon vor langem zum ersten Mal bemerkt worden, und zwar Anfang der 1920er Jahre in den Aufsätzen „Gestern, Heute und Morgen der russischen Dichtung" («Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», 1922[9]) von Waleri Brjussow und „Zeitabstand" («Промежуток») von Juri Tynjanow[10]. Das ist eine Arbeit, welche hinsichtlich der Art und Weise der Geschichtsvorstellung dem Aufsatz von Schklowski nahe kommt, aber weitaus nuancierter ist und eine weiterentwickelte Konzeption des Wechsels der „Perioden einer inerten" und einer „aktiven Entwicklung" der Literatur vorschlägt. Doch die Beobachtungen dieser zwei Wissenschaftler wurden damals nicht weiterentwickelt. Dieses hatte seine Gründe. Brjussows Ideen waren von ihm selbst im bolschewistischen Geist ideologisiert worden. Er hatte den Aufsatz in der Annahme geschrieben, dass dann, wenn der endgültige „lichte Morgen" anbrechen wird, die von ihm beschriebene Ungleichzeitigkeit verschwunden sein müsse.

---

9 Erstpublikation: Брюсов (1922).

10 Zuerst wurde ein Teil des Aufsatzes im Journal „Russischer Zeitgenosse" («Русский современник», 1924. № 4. S. 209-221) veröffentlicht; in der vorhergehenden Nummer des Journals war Schklowskis Aufsatz „Zeitgenossen und Synchronisten" («Современники и синхронисты») gedruckt worden, vollständig erschien der Aufsatz erst fünf Jahre später in Tynjanows Buch „Archaisten und Novatoren" (Тынянов 1929).

Tynjanows Aufsatz wurde von den Zeitgenossen weniger hinsichtlich seiner Methodologie geschätzt, als vielmehr als Zusammenstellung treffender und mit Voraussagekraft begabter analytischer Porträts der führenden russischen Dichter der ersten Hälfte der 1920er Jahre.

Die Ungleichzeitigkeit wird heute in der russischen Wissenschaft der Literaturgeschichte eher anhand von Material des „Silbernen Zeitalters“ behandelt, z.B. in Gennadi Obatnins Aufsätzen „Die ‚Generation der 1880er‘ und die ‚verlorene Generation‘ des Jahres 1914“[11] und Oleg Lekmanows Aufsatz „Die russische Dichtung im Jahr 1913“[12].

Die Ungleichzeitigkeit spielt jedoch auch eine besonders große Rolle bei der Untersuchung der russischen Literatur der sowjetischen und postsowjetischen Zeit. Es ist bekannt, dass die russische Literatur der 1917-1991er Jahre (wie auch die Literaturen einer Reihe anderer Völker der UdSSR und „sozialistischer“ Länder Osteuropas) in drei Richtungen oder Strömungen aufgeteilt war: die legale, die der Emigration und die sich der Zensur entziehende Literatur[13]. Die legale und die sich der Zensur entziehende Literatur entwickelten sich auf ein und demselben Territorium, aber zeitlich in unterschiedlicher Weise.[14] Die legale Literatur der Zeit des Stalinismus beruhte in vieler Hinsicht auf der Idee der bewussten Ablehnung – ungeachtet aller ihrer Verschiedenheit – sowohl positivistischer als auch modernistischer Vorstellungen von der Geschichte als einer unvorhersagbaren Veränderung der Gesellschaft. Auf diese Weise war die Sowjetliteratur künstlich „archaisiert“[15].

In der spätsowjetischen Literatur wurden viele Hybridformen geschaffen, die auf einer dosierten Verbindung von Elementen des Modernismus und des Sozialistischen Realismus oder auf der „Maskierung“ modernistischer und postmodernistischer ästhetischer Merkmale beruhten (wie zum Beispiel im Schaffen von Fasil Iskander, Bulat Okudschawa, Juri Trifonow, Bella Achmadulina und einigen anderen). Dessen ungeachtet existierte im Ganzen gesehen nicht nur in der Zeit des schlimmsten Totalitarismus, sondern auch in der eher „vegetarischen“ (wie es bei Anna Achmatowa heißt) spätsowjetischen Epoche die legale Sowjetliteratur in einer anderen historischen Ordnung, als die Literaturen der westeuropäischen Länder: Sie lehnten in vieler Hinsicht die ästhetischen Innova-

---

[11] Обатнин (2009).

[12] Лекманов (2014).

[13] Siehe genauer zur Literatur, die sich der Zensur entzogen hat: Кукулин (2012).

[14] Siehe einen ersten Zugang zur Erörterung dieses Problems: Завьялов (2003).

[15] Clark (1981). Clarks wichtige Idee, dass der Sozialistische Realismus eine künstliche „Archaisierung“ der Literatur darstellt, wurde in mehr oder weniger essayistischer Form in den Arbeiten der ersten Kritiker des Sozialistischen Realismus vorweggenommen – wie in dem Brief des albanischen Schriftstellers Kasëm Trebeshina an den kommunistischen Diktator Albaniens Enver Hoxha 1953 oder in dem Aufsatz von Abram Terz (Andrei Sinjawski) „Was ist Sozialistischer Realismus“ (1957, zuerst anonym auf Französisch 1959 publiziert).

tionen ab, die in der europäischen und amerikanischen Literatur nach den 1930er Jahren entstanden waren, wie zum Beispiel das Absurde Theater, den französischen Nouveau Roman, das Schaffen der Beatniks, die amerikanische „objektive Poesie“ und vieles andere. Literarische Werke dieser Art wurden manchmal (allerdings sehr selten) auch in der UdSSR veröffentlicht, aber die legale Literatur nahm solche Einflüsse nur schwach auf, wobei dieses nicht nur politische, sondern auch kulturelle Gründe hatte[16].

Umgekehrt zeigen die Werke der inoffiziellen Literatur oft ästhetische (speziell ästhetische, nicht etwa politische!) Echos von Werken der Nachkriegszeit westeuropäischer und amerikanischer Autoren sogar in Fällen, wenn die in der Sowjetunion lebenden Autoren diese gar nicht kannten. Wsevolod Nekrassow, Genrich Sapgir und andere Dichter der „Lianosowoschule“[17] entwickelten in den 1950-60er Jahren Arbeitsmethoden mit der Sprache, welche an die poetische Reflexion der deutschen Konkretisten, der österreichischen „Grazer Versammlung“ und der tschechischen Untergrundavantgarde erinnerten (und diese Echos wurden erst in den 1970er Jahren erkannt, als Texte der Konkretisten in die UdSSR gelangten). Pawel Ulitin entwickelte seine Technik der literarisch-visuellen Collage (in seiner Terminologie hieß dies „Geklebe“ [*уклейка*[18]]) zeitgleich zu dem Aufkommen der Methode des „cut-up“ im Schaffen von William Burroughs und Brion Gysin[19]. Wladimir Kasakow verfasste 1972 den dramatischen Zyklus „Tore“ («Врата»), der von der Erweiterung der Möglichkeiten der menschlichen Wahrnehmung handelte – sieben Jahre nachdem in Los Angeles die Rockgruppe „Doors“ gegründet worden war, deren Leader Jim Morrison eine ungefähr gleiche Erweiterung im Sinn hatte[20].

Die Literatur der Emigration stellt für die Analyse einen schwierigen Gegenstand dar: In ihr wirkten Versuche, die Ästhetik des russischen vorrevolutionären Modernismus zu bewahren, mit solchen zusammen, welche die russische Literatur im Dialog mit den neuesten westlichen Strömungen zu erneuern suchten

---

[16] Sergei Sawjalow hat dieses Problem am Beispiel der Aneignung des Vers libre und anderer formaler Aspekte der Dichtung des 20. Jahrhunderts analysiert, siehe: Завьялов (2006a, 2008).

[17] Zur „Lianosowoschule“ siehe z.B.: Hirt / Wonders (1992).

[18] Ulitin verwendet in einem Wortspiel den Namen eines Fisches *уклейка* / *Weberfisch* als Bezeichnung für eine Collage aus Zeichnungen, Fotografien und maschinenschriftlichen Textfragmenten.

[19] Зиник (2012); Кукулин (2015).

[20] Den Name der Gruppe „Doors“ haben ihre Mitglieder aus dem Essay von Aldous Huxley „The Doors of Perception“ (1954) übernommen, dessen Epigraph aus folgenden Versen aus William Blakes Poem „The Marriage of Heaven and Hell“ besteht: „If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is: infinite“. Die Informationen zur Semantik von Kasakows Buch „Tore“ («Врата») stammen aus einem Gespräch des Verfassers mit der Mutter Kasakows (ungefähr 1996), der verstorbenen Tamara Awaljan. Zum Einfluss Blakes auf Morrison siehe z.B.: Davis (2004, S. 45-47).

(vgl. z.B. den Dialog von Boris Poplawski mit den französischen Surrealisten), und solchen, die – in der Nachkriegszeit – die Ästhetik der Sowjetliteratur unter geänderten ideologischen Vorzeichen reproduzieren wollten[21].

Die literaturkritischen und philologischen Diskussionen über die Literatur der 1990er Jahre gingen explizit oder implizit davon aus, dass dieses Jahrzehnt eine Epoche des historischen Umbruchs war. Daher waren ihre Arbeiten vor allem der Lösung der Frage gewidmet, um was für einen Umbruch es sich gehandelt hat. Ungeachtet dessen, dass sehr viele Antwortvarianten vorgeschlagen wurden, können sie schematisch in vier zusammengefasst werden.

Die erste Antwortvariante: Die postsowjetische Periode war eine Zeit des Niedergangs oder eines Niedergangs mit folgender Erneuerung der Literatur auf früheren Grundlagen. Diejenigen, welche ein solches Paradigma vertraten, waren der Ansicht, dass die Literaten der älteren Generation, die ihre Arbeit fortgesetzt haben, die bedeutendsten Autoren der Epoche waren, und dass die Vertreter der jüngeren Generationen verlorene, vor aller Augen zerfallende Kulturcodes „erneuern" oder „bewahren". (So hielt etwa die Literaturkritikerin Alla Martschenko den Dichter Boris Ryschy, der sich 2001 das Leben nahm, für einen „Erneuerer"[22].)

Die zweite Variante einer Antwort: Die postsowjetische Periode war eine Zeit „normal" verlaufender Literaturentwicklung. Dabei wird vorausgesetzt, dass die Gesetzmäßigkeiten ihrer Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert unverändert geblieben sind und die Sowjetmacht sie dann verzerrt hat. Deren Fall aber habe die russische Literatur zur Entwicklung eben des Typs zurückgeführt, der ihr schon vor hundert Jahren zu Eigen gewesen ist. Einen solchen Standpunkt vertreten vor allem Autoren, die über Prosa, nicht über Dichtung schreiben, wie Andrei Nemser (der diesen Gedanken am konsequentesten in seinen Aufsätzen expliziert hat) u.a.

Die dritte Deutungsform hat Michail Eisenberg vorgelegt. Sie besteht darin, dass die heutige Epoche in der Entwicklung der Dichtung mehr oder weniger erfolgreich ist, jedoch eine direkte Fortsetzung der Entwicklung der russischen Versdichtung ist, welche sich in der Sowjetzeit der Zensur entzogen hat.

Die zweite und die dritte Antwortvariante sind bei all ihren Unterschieden paradoxerweise in einem gleich: Sie halten die neuere Epoche für einen nicht wegzudenkenden Teil der Geschichte der russischen Literatur, wobei sie aber eben dieser Epoche einen selbständigen historischen Inhalt absprechen. Im ersten Fall

---

[21] Zu dem letzteren Typus von Emigrantenliteratur siehe: Ульянов (2002).

[22] „Boris Ryschy […] war und wird der erste Dichter des 21. Jahrhunderts bleiben" («Борис Рыжий […] был и останется первым поэтом XXI века»; Марченко 2002). Martschenkos Formulierung spielt auf den bekannten Ausspruch Stalins in einer Notiz an Nikolai Jeschow 1935 an: „Majakowski war und bleibt der beste und talentierteste Dichter unserer Sowjetepoche" («Маяковский был и остаётся лучшим и талантливейшим поэтом нашей советской эпохи»; Сталин 2006, S. 115).

wird ein solcher selbständiger Inhalt anerkannt, aber für negativ erklärt: Die Literaturkritiker, welche die erste Zugangsform vertreten, nehmen an, dass sie in einer Zeit des Niedergangs oder einer nur schwer gelingenden Rückkehr zu den vergessenen Normen („Neoklassizismus“), nicht aber in einer Zeit der Erneuerung leben.

Die vierte Antwortvariante, angewandt auf die Dichtung, haben Dmitri Kusmin, Mark Lipovetsky und einige andere, darunter auch der Verfasser dieser Zeilen, in ihren Aufsätzen vertreten. Sie haben auf diese oder jene Weise darüber geschrieben, dass die 1990er Jahre in der Geschichte der russischen Verskunst eine Zeit radikaler Erneuerung darstellt.

2

Der Begriff „russische Dichtung der 1990er Jahre“ wird bis heute in zwei verschiedenen Bedeutungen verwendet: erstens für Gedichte, die von Autoren der „Generation der 1990er“ verfasst wurden, d.h. die an der Schwelle der 1980-90er Jahre oder (was öfter der Fall war) noch in der Sowjetzeit debütiert haben, und zweitens für Gedichte, die in den 1990er Jahren von Autoren verfasst wurden, die lange vor dieser Zeit in die Literatur eingetreten sind. Die Verwendung dieser Termini in der ersten oder zweiten Bedeutung war generationsbezogen markiert (die jüngeren Kritiker und Literaturwissenschaftler haben ihn in der ersten Bedeutung verwendet) und ästhetisch markiert (die zweite Bedeutung wurde mit einer eher konservativen Ausrichtung assoziiert). Heute wird jedoch deutlich, dass die postsowjetische Epoche in der Entwicklung der Dichtung eine Zeit gewesen ist, in welcher im literarischen Feld Autoren nicht nur unterschiedlicher Generationen, sondern auch unterschiedlicher Ästhetiken tätig waren, die sich prinzipiell nach der Zeit ihrer Entstehung und Entwicklung von den 1950er Jahren bis heute unterschieden und aus der sowjetischen sowie aus der nicht der Zensur unterliegenden Literatur stammen, die prinzipiell nach ihren ästhetischen Kriterien differieren. Dabei haben einige Autoren der älteren Generationen (G. Sapgir, W. Kriwulin, D.A. Prigow, A. Parschtschikow, S. Magid, A. Dragomoschtschenko, B. Chersonski) sich die Aufgabe gestellt, ihre Ästhetik entsprechend den Problemen der neuen Epoche, so, wie sie diese verstanden, zu transformieren, während andere so oder anders fortfuhren, die früher gestellten Aufgaben zu lösen, die, wie sie annahmen, ihre Aktualität auch in der veränderten Gesellschaft behalten hatten. Darüber hinaus haben sich diesen alten Aufgaben auch einige junge Autoren zugewandt, welche bereits in der neuen soziokulturellen Situation zu publizieren begonnen hatten. Die Ungleichzeitigkeit fällt nicht mit Tynjanows Opposition „Archaisten versus Novatoren“ zusammen: Tynjanow hatte über den Bruch in „Novatoren“ und „Archaisten“ innerhalb *einer*

Generation geschrieben. Diese Antithese kann eher mit dem Begriff der literarischen „Synchronie“, den Roman Jakobson eingeführt hat, verglichen werden[23].

Bisher wurde die Aufgabe noch nicht gestellt, die Dichtung der 1990er-2010er Jahre als ein Feld der Ungleichzeitigkeit zu interpretieren, in welchem die Autoren von Ästhetiken verschiedener Entstehungszeit gleichzeitig tätig sind und fortfahren tätig zu sein. Nur verschiedene Arten von Anthologien und Nachschlagewerken nehmen diese Autoren in einem Blick zusammen, wobei aber dieses Zusammennehmen weniger konzeptionell, als vielmehr mechanisch ist: Die verschiedenen Autoren erscheinen einfach nur unter einem Einband ohne eine Erklärung dazu, in welcher Form sie im Rahmen einer Kulturepoche gemeinsam existieren.

In Untersuchungen zur neueren russischen Dichtung wurden vorrangig die Verbindung der Reflexion des Subjekts mit der Reflexion der Sprache, der Genderansatz, die Untersuchung der „nomadischen“ („diasporahaften“) Poetik, die Erarbeitung der Problematik des Konzeptualismus und der Übergang vom Konzeptualismus zum Postkonzeptualismus beachtet.[24] Für die Erörterung von anderen Sprachen, die nicht direkt mit der Evolution des Konzeptualismus zusammenhängen, verfügte die zeitgenössische Kritik nicht über ausreichende analytische Mittel. Die Entwicklung einer Poetik traditionellen Typs anhand von neuem Material wird als „Neoakmeismus“ oder „Retromodernismus“ markiert (der Erfinder des zweiten Terminus ist Sergei Sawjalow[25]). Die innere Widersprüchlichkeit einer solchen Bestimmung wird aus der Rezension von Kyrill Kortschagin zu einem Gedichtband von Jewgeni Saburow (1946-2009)[26] ersichtlich, der die Poetik Saburows „*retro*modernistisch“ nennt, aber in einem anderen Textabschnitt festhält, dass Saburows Poetik ihre wesentliche Neuheit dem Bestreben verdankt, die prinzipielle Traumatisiertheit der Lebenserfahrung in der Sowjetgesellschaft zu reflektieren.

Anscheinend gab es in der russischen Dichtung der 1970er Jahre einige Autoren, welche die Aufgaben, die der Konzeptualismus gestellt hatte, als legitim wahrnahmen, aber die nicht mit den Antworten einverstanden waren, welche die Konzeptualisten vorgeschlagen hatten: Olga Sedakowa etwa schlug anstelle der konzeptualistischen Inventarisierung sowjetischer Mythologeme die Inventarisierung mythologischer Bilder des europäischen Modernismus vor und fragte, wie diese unter Sowjetbedingungen wahrgenommen wurden, Jewgeni Saburow, Michail Eisenberg, Dmitri Awaljani sowie der frühe Leonid Joffe strebten auf die eine oder andere Weise an, in der Versstruktur selbst die biographische und historische Zeit zu rehabilitieren, und zwar nach dem Konzeptualismus, der die

---

[23] Wichtige Überlegungen zur Bedeutung des Konzepts „Synchronizität“ finden sich bei: Ронен (2004, S. 202-206).

[24] Siehe z.B. den sehr bedeutsamen Aufsatz: Кузьмин (2001).

[25] Завьялов (2006b, 2013).

[26] Корчагин (2013).

historische Zeit als „aufgehoben“ (im Sinne der hegelschen „Aufhebung“), als einen ideologisch diskreditierten Begriff gezeigt hatte. Hiermit haben sie sich alle polemisch gegen den „hohen“ Modernismus gewandt, wie er unter anderem in der Spielart von Boris Pasternak vorliegt. Pasternak hatte in seinen Versen unermüdlich demonstriert, dass die persönliche, biographische Zeit und der Jahreszeitenwechsel nicht weniger wichtig (und sogar wichtiger) sei, als die Geschichte des Landes. Saburow und Eisenberg haben dann gezeigt, dass die persönliche Zeit auch die historische ist, eine neue Art historischer Zeit: «надежды, как норы / ветвятся во времени лютом» / „Hoffnungen, wie Höhlen / verzweigen sich in der grausamen Zeit“ (aus dem Gedicht Eisenbergs: «Прошу: позабудем, что мы корешки…» / „Ich bitte: wir wollen vergessen, dass wir Wurzelgemüse sind…“, 1982). Vgl. die bekannte Losung von Carol Hanisch „personal is political“, die im Jahr 1969 ausgerufen wurde – zu der Zeit, als Saburows und Eisenbergs reife Poetik sich herausgebildet hat.

Heute hallt die Aufgabe, die Zeit zu rehabilitieren, vage in der Arbeit zur Historisierung biographischer und sozialer Erfahrung wider. Diese Aufgabe ist für die Autoren der 2000er Jahre sehr bedeutsam und nicht nur für jene, welche ursprünglich zur „Generation der 1990er Jahre“ gehörten, wie Sergei Kruglow, Maria Stepanowa, Stanislaw Lwowski, Andrei Sen-Senkow, Jewgenija Lawut, sondern auch für die älteren Vertreter wie Boris Chersonski und Wiktor Kriwulin. Sie ist mit den Aufgaben der Reflexion der Sprache verbunden, die genetisch auf den Konzeptualismus zurückgeht, und der Erschaffung von „Mikronarrativen des Traumas“ – diese letztere Aufgabe haben Inna Iskrenko und Autoren der „Generation der 1990er Jahre“ behandelt.

Die genannten Autoren der „Generation der 1990er“ schreiben auch heute weiterhin. Gleichzeitig mit ihnen verwenden „Mikronarrative des Traumas“ auch jüngere Autoren, deren Spannweite von Nika Skandiaka (*1978) bis zu Jewgenija Suslowa (*1986) und Xenija Tscharyjewa (*1990) reicht. In ihrem Schaffen werden solche „Mikronarrative“ oft sehr kleinteilig, ihre Gedichte erinnern an eine Montage aufblitzender Aufzeichnungen, welche den Konflikt und die Interaktion (das „Zusammenwachsen“) sprachlicher Strukturen und Wünsche als psychischer Kraft demonstrieren. Eine ebenso kurze Zersplitterung verwenden auch Autoren der älteren Generationen. So nennt Igor Schukow (*1964) einige seiner Gedichte „Mikrowerbefilme“ («микровербофильмы»). Jedoch wird in seinen Gedichten der Konflikt zwischen Sprache und Wunsch oder emotionaler Erfahrung weniger stark ausgedrückt.

Anders gesagt, in der Dichtung der 2010-er Jahre koexistieren verschiedene Typen von „Mikronarrativen des Traumas“, die ein kompliziert aufgebautes Feld bilden.

Hier sei ein Auszug aus einem Gedicht von Jewgenija Suslowa angeführt:

> Теменнóе самоопределение: *«имя значит сопротивляться»*:
> в невыносимой толщине фотокарточки крутится световой пояс,
> примыкающий к чернозему — ты помнишь, как голос луча рос в этой

почве — все сходится в этом «ты помнишь».

Перевел его на неограниченную воображением плоскость.
Жар возник в *«коридоре самого малого»* —
более точное приближение темноты: экраническое заливает, целый потоп,
урон выбранной выбеленной стороне —
направление сходится у чужеродных запястий — *«держи память шире»*.

Из нее в голове только делать.

Исторический вывод в предмет. Тот, что машет, схвачен как связь,
припоминанье войны.
(из стихотворения «Теменнóе самоопределение…»[27])

Die Scheitelselbstbestimmung: „*Der Name heißt Widerstand leisten*":
In der unerträglichen Dicke des Fotokartons rotiert der Lichtgürtel,
der an die Schwarzerde grenzt – du erinnerst, wie die Stimme des Strahls wuchs in diesem
Boden – alles kommt zusammen in diesem „du erinnerst".

Sie hat ihn auf die von der Einbildungskraft unbegrenzte Fläche gelenkt.
Hitze entstand in „*dem Korridor des Kleinsten*" –
eine exaktere Annäherung der Dunkelheit:
Bildschirmhaftes überschwemmt, eine ganze Sintflut,
Schaden für die ausgesuchte geweißte Seite –
die Richtung trifft bei den fremden Handgelenken ein –
„*halt das Gedächtnis weiter*".

Aus ihm im Kopf nur zu machen.

Historische Schlussfolgerung zum Gegenstand. Der, welcher winkt, ist gehalten
wie eine Verbindung, Erinnerung an den Krieg.
(aus dem Gedicht „Scheitelselbstbestimmung")

Ein weiteres Beispiel für Ungleichzeitigkeit sind die Veränderungen der Poetik, die fast gleichzeitig 2013 zwei Autoren, die in keiner Weise miteinander verbunden sind, durchgemacht haben: Igor Bulatowski (*1971) und Alexander Beljakow (*1962). Sie gehören verschiedenen Generationen und Schulen an. Bulatowski fand seine Schreibweise in den 1990er Jahren im Kraftfeld einer poetischen Schule, die sich um die Petersburger Dichter Oleg Jurjew und Waleri Schubinski gebildet hatte[28]. Für die Autoren dieser Bewegung sind charakteristisch Hermetik, Minimalisierung von „zeitgenössischer" Lexik bei maximaler

---

[27] Siehe: Интернет-журнал «TextOnly». 2011. № 1 (34) (http://textonly.ru/self/?issue =34& article=36025 [05/06/2016]). Siehe auch meine Bemerkung zur Dichtung Suslowas, die am 28. September 2011 auf der Site „Openspace" veröffentlicht wurde:
http://os.colta.ru/literature/ events/details/30557/page2/ [05/06/2016].

[28] Jurjew lebt heute in Deutschland und ist auch als Prosaschriftsteller und Kritiker bekannt. Schubinski veröffentlicht nicht nur als Dichter, sondern auch als Kritiker und Verfasser populärwissenschaftlicher Biographien russischer Schriftsteller.

Verwendung anderer lexikalischer Schichten der russischen Sprache (Jargon, wissenschaftliche Lexik, Fremdwörter, Provinzialismen usw.), seltene, sehr dosierte Anspielungen auf gesellschaftliche, wissenschaftliche und politische Ereignisse der Gegenwart, der fast vollständige Verzicht auf die Verwendung eines biographischen oder historischen Narrativs und auf traditionelle romantische Beschreibungen des „Ich“ sowie die Transformation prosodischer Schemata, die auf die akmeistische Dichtung und die Dichtung der „ersten Welle“ der russischen Emigration zurückgehen. Es sei ein Fragment aus einem Gedicht von Bulatowski angeführt, das Mitte der 2000er Jahre verfasst wurde:

Сквознячка в полчерепа, сквознячка летейского
Можно не почувствовать вполне.
Что-то там всё плещется на краю житейского,
На короткой плещется волне.

Что-то там из мурочек, что-то там из дурочек
Мозг тебе заводит вкругаля.
Гражданин прохожий мой, не гаси окурочек:
Может пригодиться для... для... для...[29]

Zuglüftchen am Halbschädel, Lethezuglüftchen
Braucht man gar nicht zu spüren.
Etwas plätschert da immer weiter am Alltagsrand,
Plätschert auf Kurzwelle.

Etwas von den Mariechen da, von den Dummerchen
Dreht Dein Gehirn im Kreis auf.
Mein vorbeigehender Bürger, lösch Dein Stummelchen nicht:
Vielleicht ist’s nützlich für… für… für…

2013 begann Bulatowki erzählende Verse in seinen Blog einzustellen, in denen das biographische Narrativ auf einem betont „gegenwärtigen“ Beobachtungsstandpunkt aufbaut:

* * *

«Ты пришел в новом пальтишке?» Это все, что осталось у деда
в голове после инсульта. И мат. Я видел его перед смертью
один раз. Он умер под Новый год. Я пришел в новом пальтишке.

Он лежал, уже поделенный пополам на жизнь и смерть. «Бедá!» –
кричал его глаз. Одна половина рта шептала. Другая шуршала перстью.
Я посидел рядом пять минут. Потом он обкакался. Мальчишке

---

[29] Zitiert nach der Ausgabe: Булатовский (2006). „Murotschka“ («Мурочка»), oder, um genauer zu sein, „Murka“ («Мурка»), ist eine russische grausame Romanze aus dem Banditenmilieu, die wahrscheinlich Jakow Jadow zu Beginn der 1920er Jahre verfasst hat. „Mein Bürger und Spaziergänger, lösch Dein Stummelchen nicht…“ («Гражданин прохожий мой, не гаси окурочек…») spielt auf das Lied „Stummelchen“ («Окурочек») aus dem Leben von GULAG-Gefangenen an, das der Dichter und Romanschriftsteller Jus Aleschkowski 1965 geschrieben hat.

не было страшно, мальчишке было любопытно: как это – отнялась
половина тела, как это – умер. Мучил мать расспросами, какой
дед был, когда… Потом – панихида на Охтинском химкомбинате,

где он работал всю жизнь (после войны поднимал «Слоистые плас-
тики»). Черный драп, черный каракуль, красный гроб. Я был плохой,
а старался быть хорошим, старался плакать… Дед любил подойти сзади,

когда я сидел за столом, и поцеловать меня в макушку. Он шаркал
тапочками. Потом голове становилось жарко. Я не оборачивался. Дед
уходил к себе на диван. Он много лежал. Он был «сердечник».

Допросы по Ленинградскому делу довели его до обширного инфаркта.
В молодости он играл в драмкружке, есть фотография, где он одет
в черный камзол, на носу бородавка – Гришка Отрепьев. Полный человечек,

невысокий, лысый, красивый, веселые глаза. От него пахло
лекарствами и сладковатым теплом. Игрушки, которым все
завидовали, были у меня благодаря ему. Дед водил 407-й «Москвич»

салатного цвета. Что еще? Вроде – всё. Если говорить словами, – то мало.
Но почти уже черно-белая фигурка шаркает в узенькой полосе
вечного немого света, на короткой петле пленки, и проектор не остановить[30].

„Du bist in einem neuen Mäntelchen gekommen?“ Das war alles, was der Opa
In seinem Kopf hatte nach dem Schlaganfall.
Und Schimpfwörter. Ich sah ihn vor dem Tod
nur ein Mal. Er starb um Neujahr. Ich kam in einem neuen Mäntelchen.

Er lag, geteilt schon in die Hälften von Leben und Tod. „Unglück!“ –
schrie sein Auge. Die eine Hälfte des Mundes flüsterte.
Die andere raschelte vor Staub.
Ich saß fünf Minuten bei ihm. Dann hat er sich vollgeschissen. Dem Jungen

machte das keine Angst, dem Jungen war das interessant: wie das ist – wenn die
Hälfte des Körpers gelähmt ist, wie es ist – zu sterben.
Er quälte die Mutter mit Fragen, wie der Opa
War, als … Dann – die Trauerfeier im Ochta-Chemiekombinat,

wo er das ganze Leben gearbeitet hat (nach dem Krieg hat er „Schichtpress-
stoffe“ entwickelt).
Schwarzes Laken, schwarze Persianer, roter Sarg. Ich war schlecht,
aber versuchte gut zu sein, versuchte zu weinen… Opa trat gern von hinten heran,

wenn ich am Tisch saß, und küsste mich auf den Scheitel. Er schlurfte
mit den Pantoffeln. Dann wurde der Kopf heiß. Ich wandte mich nicht um. Opa

[30] Am 7. Dezember 2013 im Blog in Facebook von I. Bulatowski veröffentlicht.

ging zu sich auf das Sofa. Er lag viel. Er hatte es am Herzen.

Die Verhöre der Leningrader Prozesse brachten ihn an einen massiven Herzinfarkt,
In der Jugend hat er in einem Theaterzirkel mitgespielt,
es gibt ein Foto, auf dem ist
er in schwarze Seide gekleidet, hat auf der Nase eine Warze –
Grischka Otrepjew. Ein dickes Männchen,

glatzköpfig, gutaussehend, fröhliche Augen. Er roch
nach Medizin und süßlicher Wärme. Das Spielzeug, um das mich alle
beneideten, hatte ich von ihm. Opa fuhr einen 407-er „Moskwitsch"

von Salatfarbe. Was noch? Das wars wohl.
Wenn man es mit Worten sagt, – ist das wenig.
Aber die fast schon schwarzweiße kleine Gestalt schlurft im Schmalstreifen
ewig stummen Lichts, an der kurzen Öse des Filmstreifens,
und der Projektor ist nicht anzuhalten.

Alexander Beljakow publiziert seit 1988. In den 1990er Jahren hat er eine erfolgreiche Karriere als Journalist und Beamter auf Regionalebene gemacht, in den 2000ern kehrte er in die Journalistik zurück. Die Poetik seiner Gedichte vor 2013 kann als komplizierte Synthese der Traditionen von Ossip Mandelstam, den Oberijuten und des Moskauer Konzeptualismus beschrieben werden. Beljakow benutzt ständig rhythmische und grammatische Strukturen, die auf die Dichtung des „Silbernen Zeitalters" zurückgehen, aber der feierliche Ton von Beljakows Gedichten kontrastiert mit den absurden Ereignissen, die er in ihnen beschreibt. Die Zeichen der Sowjetideologie erweisen sich in Beljakows Dichtung als Element eines einheitlichen Sinnraums mit der Natur und den Zeichensystemen verschiedener Epochen. Dieser Raum erscheint unlogisch und unsinnig, aber bildet das unabänderliche Milieu der Figuren in seiner Dichtung:

Стеклянные мальчики вышли смотреть салют,
Глаза протирают и город не узнают.
На зыбком крыльце перелетного кабака
Фарфоровых девочек трогают за бока.

Фригидная площадь, фаллический пьедестал,
Где каменный ГОСТ инструменты держать устал,
Плацкарта почтамта и флаги-нетопыри –
Всё дышит снаружи и светится изнутри.

Нечаянный праздник летит на семи ветрах,
Усы распустил, беспородным вином пропах,
Сиятельный ноль, надувной голубой налим...
Давайте ловить его и любоваться им![31]

[31] Zitiert nach der Ausgabe: Беляков (2001).

Die gläsernen Jungen gingen hinaus das Salut anzusehen,
Wischen sich die Augen und erkennen die Stadt nicht mehr.
Auf der wackligen Treppe einer fliegenden Kneipe
Berühren Porzellanmädchen einem die Seite.

Der frigide Platz, der phallische Piedestal,
Wo der steinerne TGL[32] zu müde ist die Instrumente zu halten,
Die Platzkarte des Postamts und die Fledermausflaggen –
All das atmet außen und leuchtet innen.

Der zufällige Feiertag fliegt auf sieben Winden,
Hat einen Schnurrbart wachsen lassen, roch scharf nach unrassigem Wein,
Erlauchte Null, aufgeblasne blaue Aalquappe…
Lasst sie uns fangen und uns an ihr ergötzen!

2013 begann Beljakow in seinem Facebook-Blog Texte ohne Versmaß und Reim zu publizieren, die betont prosaisiert sind. Sie erinnern ihrer Rhythmik nach an mündliche Erzählungen und gleichzeitig durch ihre unzusammenhängende Form und Kürze auch an die Gedichte des zeitgenössischen Dichters Andrei Sen-Senkov, der zur noch jüngeren Generation gehört. In seinen neuen Gedichten gibt es nicht weniger literarische Allusionen als in seinen früheren, aber sie sind mehr versteckt, maskiert.

ЕСТЕСТВЕННЫЙ ОСАДОК

На грязно-белой «волге» по городу гоняет Игорь. Без денег, без работы, без бабы. Непрерывно несущий какую-то чушь о мести, бандитах и собственной крутизне.

Так самолёт кружит, пока не кончится горючее. Приземлиться невозможно – только рухнуть. Шасси не открываются[33].

---

[32] Im Russischen Abkürzung für „Staatliche Standards“ in der UdSSR; die deutsche Entsprechung ist TGL (Technischen Normen, Gütevorschriften und Lieferbedingungen; in der DDR die Entsprechung zu den westeuropäischen DIN-Normen). *Каменный ГОСТ* ist auch eine Anspielung auf «Каменный гость», „Der steinerne Gast“ (eine der „Kleinen Tragödien“ Alexander Puschkins zum Don Juan-Stoff).

[33] Wahrscheinlich eine Anspielung auf ein Fragment aus Sergei Dowlatows Novelle (повесть) „Naturschutzgebiet“ («Заповедник», 1983): «Выпивка кончилась. Деньги кончились. Передвигаться и действовать не было сил. / Что мне оставалось делать? Лечь в постель, укрыться с головой и ждать. Рано или поздно все это должно было кончиться. Сердце у меня здоровое. Ведь протащило же оно меня через сотню запоев. / Мотор хороший. Жаль, что нету тормозов. Останавливаюсь я только в кювете...» (zitiert nach: Довлатов 1983, S. 124). / „Das Zechgelage war zu Ende. Das Geld war zu Ende. Sich wegzubewegen und zu handeln war keine Kraft da. / Was bleibt mir zu tun übrig? Sich ins Bett zu legen, die Decke über den Kopf zu ziehen und zu warten. Früher oder später musste das alles aufhören. Ich habe ein gesundes Herz. Denn es hatte mich schon durch Hunderte von Trunkenheiten gebracht. / Der Motor ist gut. Schade, dass er keine Bremsen hat. Ich mache erst im Graben halt…“

Наташа вечерами с сыном. Почти всегда одна, муж вечно на работе. Уроки, таблетки, походы к врачам. Снова смотрит на видео вечер встречи.

Одиночества больше, чем хочется. Начинаются сбои в теле и срывы в душе.

День не оставляет следов. Всё было бы грустно, если бы не любовь, реальная и потенциальная.

Самое главное происходит между прочим. Ощущение фатальной неизбежности приходит задним числом.

Хочется причесать жизнь, а получается только выдирать волосы.

Вместо чувств – нервы. Процесс мышления похож на судороги.

Хорошо в бассейне. Нырнёшь на дно, а там – тишина. Прямо под ногами, на расстоянии одного правильно выполненного движения.

«Допускается естественный осадок минеральных солей».

Чиновники от времени выцветают, а журналисты глупеют. Не бойся, ты был уже и тем, и другим[34].

NATÜRLICHER BODENSATZ

Mit seinem schmutzig-weißen „Wolga" jagt Igor durch die Stadt. Ohne Geld, ohne Arbeit, ohne Weib. Ununterbrochen brabbelt er irgendeinen Blödsinn von Rache, Banditen und seiner eigenen Kühnheit.

So kreist das Flugzeug, bis der Treibstoff ausgeht. Landen ist unmöglich – nur abstürzen. Das Chassis öffnet sich nicht.

Natascha ist abends beim Sohn. Fast immer allein, der Mann ist ewig auf der Arbeit. Unterrichtsstunden, Tabletten, Arztbesuche. Wieder guckt sie das Video vom Abend des Treffens.

Mehr Einsamkeit, als gewünscht. Es kommen Aussetzer im Körper und Ausbrüche in der Seele.

Der Tag hinterlässt keine Spuren. Alles wäre traurig, wenn nicht die Liebe wäre, real und potentiell.

Das Wichtigste ereignet sich zwischendurch. Das Gefühl fataler Unausweichlichkeit kommt hinterher.

Man möchte das Leben zurechtkämen, aber man reißt nur Haare aus.

[34] Eingestellt in den Facebook-Blog von A. Beljakow am 25. Dezember 2013.

> Anstelle von Gefühlen – Nerven. Der Denkprozess ähnelt Krämpfen.
>
> Schön ist's im Bassin. Du tauchst auf den Grund, und da ist Stille. Direkt unter den Füßen, auf den Abstand einer einzigen richtig ausgeführten Bewegung.
>
> „Es ist ein natürlicher Bodensatz von Mineralsalzen zulässig".
>
> Beamte bleichen mit der Zeit aus, Journalisten verdummen. Hab keine Angst, du warst schon das eine wie das andere.

Die Veränderung der Poetik beider Autoren kann als Wechsel der Orientierungspunkte im Hinblick auf Generation und Geschichte bezogen werden, wobei die tieferen Züge von Ästhetik und Weltanschauung bewahrt bleiben. Bulatowski begann in seinem Schaffen die Entwicklung einer Dichtung mit Sujet und das Verständnis der Ballade als spezifisch zeitgenössischem Genre in der russischen Literatur zu Beginn der 2000er Jahre zu berücksichtigen[35], wobei er auf diese Weise von dem Dialog mit den „älteren" Dichtern (O. Jurjew, W. Schubinski) zum Dialog mit „gleichaltrigen" und „jüngeren" Dichtern überging. Analog kann die Geburt des neuen Genres und Stils im Schaffen von Alexander Beljakow erklärt werden. In beiden Fällen ist, wie mir scheint, die „Umstellung" durch ein und denselben ästhetischen Imperativ begründet: die von beiden Autoren plötzlich aktualisierte Vorstellung davon, dass die Dichtung über tabuisierte und/oder quälende soziale und historische Erfahrung sprechen *kann und (im moralischen Sinn) auch soll*. Die Mittel für eine solche Aussage gab es weder in der früheren Poetik von Beljakow, noch in der früheren Poetik von Bulatowski, und dieses hat ihre Umorientierung hervorgerufen.

Die Dichtung der 1990-2000er Jahre kann als ein dreidimensionaler Raum beschrieben werden, der gewisse Ähnlichkeiten mit Figuren anderer Generationen aufweist.

Dieser dreidimensionale Raum in der Gegenwartsdichtung kann, wie auch in früheren Perioden der Literaturentwicklung, als *Raum einer Sprachauswahl* beschrieben werden. Die Dichter verschiedener Generationen erarbeiten neue künstlerische Sprachen oder wählen frühere aus, die in vorangegangenen Epochen entstanden sind. Der zweite Typ der Auswahl wird gewöhnlich nicht bemerkt, weil er dem literarischen Epigonentum zugrunde liegt. Im ersten Fall dagegen kann der Dichter die ästhetische Sprache, welche Autoren der jüngeren Generation erarbeitet haben, oder sogar mehrere solcher Sprachen „in Gebrauch nehmen". Außerdem kann in diesem Fall seine oder ihre frühere ästhetische Weltanschauung mit einer neueren interagieren und einen komplexen Hybrid bilden.

In gewissen Fällen kann eine solche Wahl einer neuen Sprache durch eine ästhetische oder politische Mode erklärt werden. So begann etwa der Dichter Wla-

---

[35] Siehe dazu: Кукулин (2008a, b).

dimir Benediktow (1807–1875) Ende der 1850er Jahre parallel zu effektvoller erotischer Lyrik und philosophischen Meditationen, die ihn in den 1830er Jahren berühmt gemacht hatten, auch politische satirische Gedichte sowie Stilisierungen von Volksliedern zu schreiben, welche dem Stil nach an Werke seiner jüngeren Zeitgenossen erinnerten, den Autoren der nächsten Generation, wie Nikolai Nekrassow (1821–1877) oder Alexei Konstantinowitsch Tolstoi (1817–1875).

> О Господи! Милостив буди!
> Лишенья меня изъедают.
> Ведь есть же блаженные люди –
> В тюрьму за долги попадают.
> Те люди, избавясь пристойно
> От горькой, несносной свободы,
> Под кровом тюремным спокойно
> Сидят себе целые годы.
> Даются ж им милости неба!
> Их кормят готовою пищей,
> А я-то, несчастный, без хлеба
> Скитаюсь – отъявленный нищий!
> (Владимир Бенедиктов, «Бедняк», 1859[36])

> O Herr! Sei gnädig!
> Die Entbehrungen verzehren mich.
> Gibt es doch selige Menschen –
> Die für Schulden in den Kerker kommen.
> Diese Menschen, die anständig die
> Bittere, unerträgliche Freiheit loswerden,
> Sitzen unter dem Kerkerdach ruhig
> Vor sich hin ganze Jahre.
> Erzeigt werden ihnen ja die Wohltaten des Himmels!
> Sie werden ernährt mit bereiteter Speise,
> Ich aber, unglücklicher, muss ohne Brot
> Dahinziehen – ein erklärter Bettler!
> (Wladimir Benediktow, „Der Bettler", 1859)

Jedoch zeigt gerade die heutige Situation, dass eine ähnliche Auswahl nicht nur durch die Mode bestimmt sein kann, sondern auch durch das Bestreben, neue Mittel zum Verständnis der Gesellschaft auszuarbeiten. Dieses zeigen etwa Beispiele des Spätwerks des russischen Dichters Genrich Sapgir (1928–1999) oder des estnischen Dichters Jan Kaplinski (*1941).

In Sapgirs letztem Buch „Sommer mit Engeln" («Лето с ангелами», 2000) sind zusammen mit traditionellen Gedichten auch Szenarien imaginierter Performances aufgenommen, welche von Autoren der Generation der Konzeptualisten, die in den 1940ern geboren sind, in den 1990er Jahren hätten stammen können. Aber in seinem Buch funktionieren diese Szenarien wie Gedichte eines neuen, früher unbekannten Genres. Kaplinski begann in den 2010er Jahren

[36] Бенедиктов (1983, S. 470).

avantgardistische Gedichte auf Russisch zu schreiben, aber in vorrevolutionärer (d.h. vor 1918 gültiger) Orthographie; sein erster Sammelband auf Russisch „Weiße Schmetterlinge der Nacht“ («Белые бабочки ночи», 2014) erhielt 2015 die angesehene „Russische Prämie“. Das Buch ist auf Russisch geschrieben, aber die aufgenommenen Gedichte sind in keiner Weise auf eine Unterstützung der Politik der gegenwärtigen russischen Regierung oder der neoimperialistischen Stimmungen der russischen Gesellschaft ausgerichtet. Vom Standpunkt sowohl der estnischen als auch der russischen Gesellschaft ist das Schaffen Kaplinskis eine *Dichtung der Minderheit*. Man kann annehmen, dass für Kaplinski die Wahl der Sprache der russischen, sich der Zensur entziehenden Dichtung eine experimentelle Ausdrucksmethode in einer postimperialen, postkolonialen Welt ist. Unakademisch gesprochen, ist Kaplinski mit seiner Sprachwahl nicht dem Weg der Mode gefolgt, sondern, im Gegenteil, dem des größten Widerstands – des ästhetischen sowie des sozialen. Möglicherweise kann im Kontext unseres Wissens über Sapgir und Kaplinski auch die Evolution von Wladimir Benediktow so beschrieben werden, dass sie zugleich der Mode folgt und mit ihr polemisiert.

Im Schaffen eines Dichters können alte (aber umgedeutete) und neue ästhetische Sprachen gemeinsam existieren und werden dabei als verschiedene Instrumente der ästhetischen Arbeit verwendet. In ihrer Gesamtheit genommen bilden diese Sprachen, die Akte der Auswahl dieser Sprachen und die Prozesse ihrer Umdeutung den Raum der Ungleichzeitigkeit in der Dichtung dieser oder jener historischen Periode.

Literatur

Bausinger, H. (1989): Ungleichzeitigkeiten. Von der Volkskunde zur empirischen Kulturwissenschaft. In: Berking, Helmut / Faber, Richard (Hgg.): Kultursoziologie – Symptom des Zeitgeistes? Würzburg. 267-285.

Behrens, R. (1996): Die Ungleichzeitigkeit des realen Humanismus. Konsequenzen, Experimente und Montagen in kritischer Theorie. Cuxhaven (Essay Philosophie 7).

Bloch, E. (1978): Über Ungleichzeitigkeit, Provinz und Propaganda [1974]. In: Bloch, Ernst: Gesamtausgabe: 16 Bd. Ergänzungsband: Tendenz – Latenz – Utopie. Frankfurt a.M.

Bloch, E. (1996): Tübinger Einleitung in die Philosophie. Einmalige Sonderausgabe. Frankfurt a.M.

Bloch, E. (2001): Erbschaft dieser Zeit. Erw. Ausg., 3. Werkausgabe. Bd. 4. Frankfurt a.M.

Clark, K. (1981): The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago.

Davis, S. (2004): Jim Morrison: Life, Death, Legend. New York.

Günther, H. (1935). Der Herrschaft eigener Geist: Die Ideologie der Nationalsozialismus. Moskau / Leningrad.

Hirt, G. / Wonders, S. (Hgg., 1992): Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau. München.

Rabinbach, A. (1977): Unclaimed Heritage: Ernst Bloch's Heritage of Our Times and the Theory of Fascism. In: New German Critique, No. 11 (Spring, 1977). 5-21.

Беляков, А. (2001): Книга стихотворений. М.

Бенедиктов, В.Г. (1983): Стихотворения. Составление, подготовка текстов и примечания Б. В. Мельгунова. Л. («Библиотека поэта». Большая серия).

Брюсов, В. (1922): Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. Кн. 7. 38-68.

Булатовский, И. (2006): Карантин. Стихи 2003–2005 г. М. / Тверь.

Вершинин, С.Е. (2001): Жизнь – это надежда: Введение в философию Эрнста Блоха. Екатеринбург.

Герцен, А.И. (1958): Лишние люди и желчевики // Герцен, А.И.: Собр. соч.: В 30 т. Т. XIV / [Ред. Ю.Г. Оксман. Коммент. Г.Н. Антоновой и др.]. М. 317-327.

Довлатов, С. (1983): Заповедник. Ann Arbor.

Завьялов, С. (2003): Концепт «современности» и категория времени в «советской» и «несоветской» поэзии // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. 22-32.

Он же. (2006a): Воздвижение песенного столпа (Пиндар в переводе М.Л. Гаспарова и «бронзовый век» русской поэзии) // Новое литературное обозрение. 2006. № 77 (1). 50-60.

Он же. (2006b): Поэзия Айги: разговор с русским читателем // Новое литературное обозрение. 2006. № 79. 205-212.

Он же. (2008): «Поэзия – всегда не то, всегда другое»: переводы модернистской поэзии в СССР в 1950–1980-е годы // Новое литературное обозрение. 2008. № 92 (4). 104-119.

Он же. (2013): Ретромодернизм в ленинградской поэзии 1970-х годов // Вторая культура. Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970–1980-е годы Материалы международной конференции (Женева, 1–3 марта 2012 г.) / Ред./Сост.: Ж.-Ф. Жаккар. СПб. 30-52.

Зиник, З. (2012): Беженец из собственной эпохи. О современных попытках комментирования прозы Павла Улитина // Волга. 2012. № 7–8 (http://magazines.russ.ru/volga/2012/7/z19.html [27/12/2014]).

Корчагин, Кирилл (2013): Точки сборки. Рецензия на книгу: *Сабуров Е.Ф. Незримое звено: Избранные стихотворения и поэмы. — М.: Новое издательство, 2012. — 508 с. //* Новое литературное обозрение. 2013. № 119. 249-253.

Кукулин, И. (2008a): Ангел истории и сопровождающие его лица. О поколенческих и «внепоколенческих» формах социальной консолидации в современной русской литературе // Пути России: Культура – общество – человек. Материалы Международного симпозиума (25–26 января 2008 года). Под ред. А. М. Никулина. М.

Он же. (2008b): От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. 228-240.

Он же. (2012): Два рождения неподцензурной поэзии в СССР // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании: Сб. науч. сг. Вып.11: В 2 т. Т. 1. М. 115-124.

Он же. (2015): Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.

Кузьмин, Д. (2001): Постконцептуализм: Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. 459-476.

Лекманов, О. (2014): Русская поэзия в 1913 году. М.

Майофис, М. (2008): Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815 – 1818 годов. М.

Марченко, А. (2002): Свидетельствует вещий знак // Литературная газета. 2002. № 6 (5866). 13–19 февраля (http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg062002/Polosy/art8_1.htm [27/12/2014]).

Обатнин, Г. (2009): «Восьмидесятники» и «потерянное поколение 1914 года» // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А.В. Лаврова / Сост. Вс. Багно / Дж. Малмстад / М. Маликова. М. 450-483.

Ронен, И. (2004): Вкусы и современники. О Ходасевиче и формалистах // Звезда. 2004. № 10. 202-206.

Смолярова, Т. (2011): Державин. Зримая лирика. М.

Сталин, И.В. (2006): Сочинения: В 18 т. Т. 18. Тверь.

Степанищев, С.А. (2010): Социальное время в контексте системного анализа развития общества. Автореф. дис. канд. филос. наук. Таганрог.

Тынянов, Ю. (1929): Архаисты и новаторы. Л.

Ульянов, Н.И. (2002): Внуки Лескова (1953) // Критика русского зарубежья / Сост.: О. А. Коростелев / Н.Г. Мельников. В 2 т. М. Т. 2. 279-298.

Шкловский, В. (1924): Современники и синхронисты // Русский современник. 1924. № 3. 232-237.

Шкловский, В. (1990): Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990. / Сост.: А.Ю. Галушкин / А.П. Чудаков. Подгот. текста и коммент. А.Ю. Галушкина. М.

Übersetzung aus dem Russischen von Henrieke Stahl.

Robert Hodel (Hamburg)

Russische Lyrik nach dem Moskauer Konzeptualismus

Mit dem Moskauer Konzeptualismus, der sich zunächst im Bereich der bildenden Künste entfaltete (E. Bulatow, I. Kabakow, W. Piwowarow, O. Wassiljew, B. Orlow, L. Sokow, D. Prigow), hat sich mit der politischen Wende der 1980er Jahre eine stilistische Ausrichtung der russischen Literatur etabliert, die wohl wie keine andere als kompakte Formation aufgetreten ist und eine intensive Rezeption und Wirkung erfahren hat.[1] Zentral für die Bewegung war die Auseinandersetzung mit der sowjetischen Wirklichkeit, oder – wie sich der führende Dichter dieser Strömung Dmitri A. Prigow auszudrücken pflegte – mit dem „sozialistischen Verstand" („soc-um") und dessen sprachlichem Gesicht. Prigow betont in einem Interview mit Sergei Gandlewski dabei insbesondere die pragmatische Seite dieses Sprachmaterials:

> Я взял советский язык как наиболее тогда фунционирующий, наиболее явный и доступный, который был представителем идеологии и выдавал себя за абсолютную истину, спущенную с небес. Человек был задавлен этим языком не снаружи, а внутри себя. Любая идеология, претендующая на тебя целиком, любой язык имеют тоталитарные амбиции захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он – абсолютная истина. Я хотел показать, что есть свобода. Язык – только язык, а не абсолютная истина, и поняв это, мы получим свободу.[2]
>
> Ich verwendete die sowjetische Sprache als die damals bestfunktionierendste, offenkundigste und zugänglichste Vertreterin einer Ideologie, die sich als absolute, von den Himmeln herabgestiegene Wahrheit ausgab. Der Mensch war von dieser Sprache erdrückt, nicht von außen, sondern von innen. Jegliche Ideologie, die auf dich ganzheitlichen Anspruch erhebt, jede Sprache, hat totalitäre Ambitionen, die ganze Welt zu erobern, sie mit ihren Begriffen abzudecken und zu demonstrieren, dass sie die absolute Wahrheit ist. Ich wollte zeigen, dass es Freiheit gibt. Sprache ist lediglich Sprache, keine absolute Wahrheit, und wenn wir dies begreifen, erlangen wir Freiheit.

Diese Freiheit ist allerdings nicht als Hort zu verstehen, den sich der Dichter ein für alle Mal erobern kann. Der konzeptualistische Autor bleibt vielmehr in einer Ambivalenz zwischen Kritik und Einfühlung (*вчувствование*) befangen, die ihn weder mit dem „offiziellen" Lager (*официоз*) noch mit der Dissidenz zusammengehen lässt (denn beide Lager erheben für Prigow Anspruch auf ihre eigene Wahrheit).

---

[1] Vgl. Гройс (1979), Монастырский (1999) oder Лейдерман / Липовецкий (2003, II, S. 426-451).

[2] Гандлевский (1993, S. 5).

Der Status des *soc-um* ist im Konzeptualismus also mehr als nur ein Gegenstand befreiender Ausgrenzung. Dies nicht so sehr, weil es auch im Leben Prigows eine idyllische sowjetische Kindheit gab, in der z.B. Pawlik Morosow als ungebrochener Held der Pionierzeit fungierte – die Ambivalenz hat sozusagen transzendentale Bedeutung. Die Sprache des *soc-um* ist Bedingung der Möglichkeit der Befreiung. Sie wird zwar (maßgeblich im Eingedenken der Platonowschen Sprache[3]) radikal-ironisch ausgegrenzt, der Dichter teilt jedoch nicht mehr den modernistisch-avantgardistischen Glauben an die Kraft des „eigenen Wortes“, sodass der verwendete, in seiner Verwendung markierte Diskurs nicht nur zum Gegenstand der Satire, sondern auch zum „bedingt-eigenen“ Ausdruck wird. Davon zeugt innerhalb des Prigowschen Werks besonders ausgeprägt der Zyklus vom „Milizionär“ («Милицанер»). Der Autor, der hier vordergründig das Erbe eines „großen russischen Dichters“ («великий русский поэт») antritt, geht eine konfliktuöse Einheit mit einem „Mann von der Straße“ («маленький человек») ein. Konfliktuös, weil darin jegliche Form von Persönlichkeit unterwandert wird: Weder erreicht der Milizionär den Status einer klassischen literarischen Figur (sei sie nun negativ ausgegrenzt oder positiv gestützt), noch erreicht der Autor den Status des klassischen Demiurgen. Der literarische Text wird vielmehr als solcher zerstört. Nicht zufällig betont Prigow immer wieder seine überbordende literarische Produktivität. So vergleicht er in einem Interview mit der Zeitung „Wetschernjaja Kasan“ [Abendliches Kasan] seine Arbeit beispielsweise mit der Hula-Hoop-Technik:

> Моя норма – два стихотворения в день. И рисую я каждый день – с восьми вечера до пяти утра. Это как человек, который крутит в цирке хулахупы: каждый день он их должен „подкручивать“.[4]
>
> Meine Norm – zwei Gedichte pro Tag. Auch zeichne ich jeden Tag – von acht Uhr abends bis morgens um fünf. Das ist wie ein Mensch, der im Zirkus Hula Hoop Reifen dreht: er muss sie jeden Tag „andrehen“.

Seine von ihm auf das Jahr 2000 selbst verordneten 20000 Gedichte lassen ein Gedicht weniger als Text, denn als Manifestation eines Sprachspiels (Diskurses) erscheinen und stellen damit auch eine traditionelle Textanalyse dezidiert in Frage.

Prigow ist in dieser totalen Ironisierung, die mit der modernistischen Vorstellung des authentischen, genialen Dichters aufräumt, auch unter den Konzeptualisten zweifellos am weitesten gegangen. Bereits bei Lew Rubinstein konstatieren Leiderman / Lipovetsky im Ansatz eine Wiederherstellung der Persönlichkeit „jenseits des abgeschliffenen und unpersönlichen sprachlichen Materials“ («поверх

[3] Auch bei Platonow erscheint die Sprache bereits als Gegenstand des literarischen Schaffens. Sein Versuch, sich in die Sprache seiner (kommunistischen) Epoche einzufühlen, der an der bolschewistisch-stalinistischen Realität scheitert, ist jedoch noch von einem utopischen Geist geprägt, dem die Konzeptualisten wenig mehr abgewinnen können.

[4] Пригов (2006).

стертого и безличного материала»[5]). Sie zeichnet sich in der besonderen Kombination der verwendeten „fremden" Elemente ab, die Rubinstein beispielsweise in Form von Karten einer Kartothek in eine rhythmische Ordnung bringt.

Besonders evident wird diese Tendenz im Schaffen Timur Kibirows. Nicht zufällig ist sein Poem „Ballade von der Jungfrau der weißen Wasserstraße" («Баллада о деве белого плеса») von sowjetischen Afghanistankämpfern der 1980er Jahre ungebrochen rezipiert worden. Die heimkehrenden Soldaten konnten sich mühelos ins Schicksal des „demobilisierten" Helden («дембель») einfühlen. Überhaupt steht Kibirow innerhalb des Konzeptualismus für einen „milden" («мягкий»), d.h. emotionalen Kurs. Zweifellos hält auch er sich an ein „entpersönlichtes und automatisiertes Material" («обезличенный и автоматизированный материал»), indem er charakteristische Metren und „ausgelaugteste Zitate" («самые расхожие цитаты») im Verbund mit den erkennbarsten Details («самые узнаваемые детали»)[6] des vornehmlich gesellschaftlichen Seins (von der öffentlichen Toilette bis zur Armee) verwendet, um damit den Zerfall historischer, ideologischer und existenzieller Ordnungen aufscheinen zu lassen (vgl. «Послание Льву Рубинштейну» / „Sendschreiben an Lew Rubinstein"), zugleich jedoch dringt in sein Schaffen eine emotional präsente lyrische Autorinstanz. Es handelt sich hierbei freilich nicht um eine Wiederaufnahme einer Erlebnis- oder Bekenntnislyrik, vielmehr identifiziert sich der Dichter mit den zur Schau gestellten Gemeinplätzen in einem Maß, dass er den konzeptualistischen Rahmen zu sprengen beginnt. Gandlewski erklärt diese Haltung 1993 durch den Zustand der Gesellschaft:

> Поэтическая доблесть Кибирова состоит в том, что одним из первых почувствовал, как пошла и смехотворна стала поза поэта-беззаконника. Потому что грёза осуществилась, поэтический мятеж, изменившись до неузнаваемости, давно у власти, «всемирный запой» стал повсеместным образом жизни и оказалось, что жить так нельзя.[7]
>
> Kibirows poetischer Mut besteht darin, dass er als einer der ersten gespürt hat, wie gemein und lächerlich die Pose des gesetzlosen Dichters geworden ist. Denn das Trugbild hat sich verwirklicht, die poetische Aufruhr, die sich bis zur Unkenntlichkeit verändert hat, ist längst an der Macht, der „globale Suff" ist alltägliche Lebensweise geworden und es hat sich herausgestellt, dass man so nicht leben kann.

Doch wie soll ein Dichter nach der konzeptualistisch-postmodernen Wende leben? Oder anders formuliert: Was folgt auf den Verlust des Ichs, das sich als Rede der Anderen (Lacan) entpuppt hat? Steht nach dem Ende der Metaerzählungen (Aufklärung, Kommunismus, Liberalismus) nur die Rückkehr zur Metaerzählung?

---

[5] Лейдерман / Липовецкий (2003, Bd. 2, S. 444).

[6] Dies., S. 450 und S. 444.

[7] Гандлевский (1994, S. 8).

Wirft man einen Blick auf die Entwicklung der russischen Poesie der letzten Jahrzehnte, wird deutlich, dass die (auch hier vertretene) Schlüsselstellung des Moskauer Konzeptualismus zunächst kritisch zu beleuchten ist.[8] Der russische Postmodernismus, dessen charakteristischster Ausdruck (in der Lyrik) der Moskauer Konzeptualismus ist, scheint vor allem einen *heuristischen* Angelpunkt darzustellen. Es ist maßgeblich die *Betrachtung* der Poesie, die sich an ihm ausrichtet.

Charakteristisch für diese Betrachtung ist z.B. die Position von Olga Sewerskaja aus dem Sammelband „Poetik der Suche oder Suche der Poetik" («Поэтика исканий или Поиск поэтики»):

> Современная русская поэзия, даже «отмежевевываясь» на словах от постмодернизма, развивалась в последние десятилетия в контексте этого литературного направления, а значит, не могла не испытывать его влияния.[9]
>
> Die zeitgenössische russische Poesie, selbst wenn sie sich explizit vom Postmodernismus ‚abgrenzt', hat sich in den letzten Jahrzehnten im Kontext dieser literarischen Ausrichtung entwickelt, und das heißt, sie konnte sich seinem Einfluss nicht entziehen.

Da nun aber jede Kodifizierung nach der Gleichsetzung der modellierten Welt mit der komplexeren Wirklichkeit strebt, ist nicht unwahrscheinlich, dass der Konzeptualismus in Zukunft auch als *genealogischer* Angelpunkt dastehen wird. Dafür spricht in erster Linie seine radikale und entsprechend konturenreich zu charakterisierende Position. Angesichts seiner radikalen Ironisierung, die auch das eigene Dichten erfasst, gerät jedes andere Schreiben ins Licht der Rückkehr zu einem „ernsten", „eigentlichen", „subjektiv vereinnahmten", „inniglich-authentischen" Diskurs, zu einem Wiedererstehen des Autors. Für eine genealogische Frontstellung des Konzeptualismus spricht auch, dass die Kanonisierung anderer Ansätze noch immer eine große Vielfalt und Diffusität aufweist, d.h. sich noch tappend an unterschiedlichen Begriffssystemen und Kategorien erprobt. Geläufige Benennungen, die nicht selten von den Dichtern selbst stammen, sind: Neoklassizismus/Neoakmeismus (Joseph Brodsky, Viktor Kriwulin), metaphysische Lyrik (Jelena Schwarz, Olga Sedakowa, Sergei Stratanowski), Metametaphorismus (Konstantin Kedrow, Alexei Parschtschikow, Ilja Kutik, Alexander Jerjomenko) bzw. Metarealismus (Olga Sedakowa, Alexei Parschtschikow, Alexander Jerjomenko, Iwan Schdanow), Polystilistik (Juri Arabow, Witali Kalpidi), Neoavantgarde / Neofuturismus / Post- bzw. Transfuturismus / visuelle Poesie / Transpoesie (Dmitri Awaliani, Ry Nikonowa, Sergej Birjukov, Alexander Gor-

[8] So hat auch der Moskauer Konzeptualismus seine wichtigen Wegbereiter, u.a. die sog. *Lianosowo-Schule* (*Лианозовская школа*). In Lianosowo (nordöstliches Moskau) trafen sich Ende der 1950er bis Mitte der 1970er Jahre Vertreter des schriftstellerischen „Underground": Jewgeni Kropiwnizki, Genrich Sapgir, Igor Cholin, Wsewolod Nekrassow, Jan Satunowski, Eduard Limonow u.a. Wie bei den Konzeptualisten gehörten der Gruppe auch bildende Künstler an.

[9] Северская (2004, S. 177).

non, Alla Altschuk, Jelena Kazjuba, Dmitri Bulatow, Sergei Sigej, Boris Konstriktor), linguistischer Realismus (Jelena Kazjuba), Neobarokko (Iwan Schdanow, Jelena Schwarz) u.a.[10]

Ungeachtet dieser sich abzeichnenden Schlüsselstellung konzeptualistischer Dichtung in der Beschreibung literarischer Entwicklungen des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts sind in den 1960-80er Jahren freilich auch lyrische Strömungen entstanden, die sich unabhängig vom Konzeptualismus entwickelten und deren Impulse sich bis heute verfolgen lassen.

Wiederum aus konzeptualistischer (heuristischer) Sicht gedacht, handelt es sich hierbei um Tendenzen, die alle (mehr oder weniger) zu einer „subjektiven Vereinnahmung" des poetischen Wortes, d.h. zu einer Charakterisierung der schriftstellerischen Individualität durch die Sprache streben. In Anlehnung an Leiderman / Lipovetsky[11] lassen sich drei Haltungen unterscheiden:

1. eine Poesie, die die Impulse des „Sozrealismus mit menschlichem Antlitz" («социализм с человеческим лицом») aufnimmt, dem Primat des Öffentlichen und Gesellschaftlichen jedoch eine Innerlichkeit entgegensetzt, die nicht selten religiöse Züge trägt. Eine frühe Phase dieser Ausrichtung bezeichnen Leiderman / Lipovetsky als „Stille Lyrik" («Тихая лирика») (Nikolai Rubzow, Anatoli Schigulin, Juri Kusnezow u.a.) und charakterisieren sie als eine Literatur, die nach ethisch-religiöser (statt soziopolitischer) Erneuerung strebt und sich maßgeblich auf Jessenin (und nicht auf den Futuristen Majakowski) beruft.

2. eine Poesie, die das Groteske des sowjetischen Lebens thematisiert, das sich zwischen den Polen der – sowjetisches Leben verherrlichenden – Tagesschau und den täglichen Nöten der Bürger abspielt, um auf die Selbstbestimmung des Einzelnen zu pochen. Identifikationsfigur dieser Richtung ist Wladimir Wyssozki. Was den Sänger dabei von Vertretern des Sozialismus mit menschlichem Antlitz unterscheidet, ist das Bewusstsein der Vergeblichkeit seines Beharrens – ein Umstand, der sich in einer gewissen Melancholie und Fatalität seiner Lieder niederschlägt. Das Ich wird zwar gegenüber Staat und Gesellschaft rigoros behauptet, jedoch letztlich nur in einem Akt der Selbstzerstörung, der, anders als bei Wenedikt Jerofejew, auf keine metaphysische Auflösung hoffen kann. Insofern ist Wyssozki an die Seite von Sängern wie Jim Morrison, Janis Joplin oder Jimi Hendrix zu stellen.

3. eine Poesie, die den abgebrochenen Kontakt mit der protosozrealistischen russischen Tradition wieder aufnimmt, sei es nun als Neoakmeismus (Arseni Tarkowski, Bella Achmadulina, Alexander Kuschner, Iossif Brodsky) oder als

[10] Unsere Darstellung konzentriert sich auf Dichterinnen und Dichter, die zwischen 1940 und 1960 geboren sind, d.h. zu einer Generation gehören, die vom Literaturbetrieb schon breit rezipiert worden sind. Hintergrund ist die zweisprachige Anthologie: Vor dem Fenster unten sind Volk und Macht / За окном внизу – народ и власть. Russische Poesie der Generation 1940-1960 (Hodel 2015).

[11] Лейдерман / Липовецкий (2003, Bd. 2, S. 47-333).

Neoavantgarde (wesentlich vermittelt über das Werk von Gennadi Ajgi). Das Bild dieser Dichter bleibt damit maßgeblich dem modernistischen Konzept innovativer Sprache verpflichtet.

Die vielfältigen Kodifikationsversuche vom Metametamorphismus bis zur Transpoesie zeigen nun mehr oder weniger deutlich Züge einer dieser drei Ausrichtungen. So weisen z.B. die metaphysische Lyrik und der Metarealismus (ungeachtet der ideologischen Differenzen) eine gewisse Verwandtschaft mit der „Stillen Lyrik" auf oder greifen Vertreter des Neoklassizismus, Neobarokko und des Transfuturismus, wie bereits Tarkowski und Ajgi, auf die russische dichterische Tradition zurück. Sehr oft ist jedoch ein Autor oder ein Werk in mehreren Strömungen zugleich verankert. So erinnert Sergej Birjukovs Verhältnis zur Sprache, das sich grundsätzlich als neoavantgardistisch bezeichnen lässt, in manchen Gedichten an die spielerische Unverbindlichkeit der Postmoderne. Auch Eduard Limonow steht dem Konzeptualismus nahe, und dennoch entziehen sich seine Zitathaftigkeit und sein grotesker Realismus sehr oft einer radikalen Ironie. Weniger grotesk als Limonow ist der harte Realismus der Jelena Schwarz, der zugleich eine metaphysische Dimension eröffnet. Diese metaphysische Suche hat bei Olga Sedakowa oft ein religiöses (konfessionell nicht gebundenes) Gewand und ist hierbei, im Unterschied zu Schwarz, an eine neutralere Lexik gebunden. Auch Iwan Schdanows neobarocke Poesie positioniert sich teilweise in einem ethisch-religiösen Bereich, erinnert jedoch in ihrer hermetischen Abgeschlossenheit an modernistisch-avantgardistische Anfänge. Alexei Parschtschikows kafkaesk anmutender Metarealismus wiederum tendiert zur Darstellung einer Innenwelt, sodass die metarealistische Dimension weitgehend psychologisiert erscheint. So erweisen sich letztlich die meisten Dichter vor allem insofern als Vertreter einer benennbaren literarischen Strömung, als sich durch diese Strömung zumindest *ein* wichtiger Aspekt ihres Schaffens beschreiben lässt.

Insgesamt macht die Situation der zeitgenössischen Lyrik dieser in den 1940er und 1950er Jahren geborenen Dichter deutlich, in welcher Intensität sich Literaturgeschichtsschreibung und literarische Realität reiben. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es für eine Kodifikation noch zu früh ist.

So entspricht es denn mehr der erfahrenen literarischen Realität, sich auf einzelne Autoren und Texte zu konzentrieren. Dies soll abschließend mit fünf Gedichten geschehen, die auf Jessenin Bezug nehmen und im Verhältnis zu diesem russischen Klassiker die hier diskutierte Demarkationslinie der russischen Poesie des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts wiedererkennen lassen.

Der erste Text stammt von Tatjana Smertina (*1948). Smertina gehört nach einer statistischen Auswertung von 58 Anthologien, Literaturgeschichten und bibliographischen Wörterbüchern sowie mehreren russischen und deutschspra-

chigen Zeitschriften[12] zu jenen 42 zwischen 1940 und 1960 geborenen Autoren, die mindestens 5 Einträge aufweisen. Smertina ist in 5 Werken vertreten, die alle in Russland erschienen sind.

[По белым оснежьям бреду …]

По белым оснежьям бреду сквозь туман.
Есенин мне шепчет, что жизнь – есть обман...
  Зачем же обман тот чарует, зовёт?
  Охраной волчица за мною бредёт.
Всю ночь она выла, предвидя года,
О тех, кто придёт и уйдёт навсегда.
  Сиренево сыпался иней с берёз,
  И в душу мне падали крестики звёзд.[13]

[Ich streife durch Nebel der schneeweißen Flur…]

Ich streife durch Nebel der schneeweißen Flur
Mir flüstert Jessenin, das Leben ist Blendwerk…
  Wozu nur verzaubert und ruft dieser Trug?
  Die Wölfin folgt wachend mir stets auf den Fersen.
Die Nacht lang sie, Jahre vorausblickend, heulte,
Von jenen, die kommen und ewiglich gehen.
  Von Birken der Rauhreif wie Flieder sich streute,
  Gestirnkreuzchen fielen da auf meine Seele.[14]

Das 1970 im 22. Lebensjahr geschriebene Gedicht nennt nicht nur explizit den Namen des russischen „Bauerndichters“, sondern ist auch durch die Naturmotive und die mythologischen Bezüge eng mit Jessenins Werk verknüpft. Die aktuelle Kontextualisierung des Gedichts auf der Homepage der Autorin erscheint deshalb in einer gewissen Folgerichtigkeit: Das Gedicht ist hier Teil eines „Gedichtkranzes“ («венец стихов»), der mit „Die traurige Rus betete für Sergei“ («Печальная Русь за Сергея молилась») überschrieben ist und den Untertitel „Verse über Sergei Jessenin, die Heimat, das Vaterland“ («Стихи о Сергее Есенине, родине, Отечестве») trägt.

Diese im heutigen Russland nicht minder markierte als verbreitete Kodifizierungsrichtung klingt bereits in einer Schulausgabe der „Geschichte der russisch-sowjetischen Literatur“ aus den frühen 1970er Jahren an («История русской советской литературы»). Sie führt Smertina im Kontext einer neuen Innerlichkeit ein:

---

[12] Ein gutes Drittel des statistischen Materials stellte Juri Orlizki zur Verfügung, die Auswertung der Zeitschriften verdanke ich Marion Rutz.

[13] Смертина Т. Abgerufen unter: http://t-smertina.narod.ru/venez/pez-rus/index-19.html (31.07.2013).

[14] Die Übertragungen stammen, sofern nicht anders ausgewiesen, vom Verfasser dieses Artikels.

> Тревога о том, что стандартизация в век научно-технической революции, урбанизация жизни могут привести к слишком рациональному восприятию действительности, к отъединению человека от мира природы, усиливала внимание поэтов к внутреннему состоянию личности. В поэтических книгах Н. Тряпкина *Златоуст* (1971) […] «память сердца» занимает главное место. […] Их [Ю. Кузнецов, А. Левушкин, Т. Смертина...] обостренное внимание к национальному и историческому опыту своего народа способствует более глубокому взгляду на современность.[15]

> Die Besorgnis darüber, dass die Standardisierung im Zeitalter der wissenschaftlich-technischen Revolution und die Urbanisierung des Lebens zu einem allzu rationalen Verständnis der Wirklichkeit, zu einer Entzweiung des Menschen von der Natur führen könnten, verstärkte die Aufmerksamkeit der Dichter für den inneren Zustand der Persönlichkeit. In poetischen Werken wie N. Trjapkins *Zlatoust* (1971) […] nimmt das „Gedächtnis des Herzens" den wichtigsten Ort ein. […] Ihre [Ju. Kusnezow, A. Lewuschkin, T. Smertina…] verschärfte Aufmerksamkeit für die nationale und historische Erfahrung des Volkes begünstigt einen vertieften Blick auf die heutige Zeit.

Wie deutlich nun aber diese Kontextualisierung des Gedichts aus heutiger Sicht auch als rural-nationalistische „neue Bodenständigkeit" («неопочвенничество») erkannt werden mag, der Kontext von dessen Entstehung ist keineswegs ideologisch einschlägig. Jessenin war in der Breschnew-Zeit noch keineswegs offizielle Figur, weder als Dichter der christlich-pantheistisch-ländlichen Rus noch als Vertreter eines mystisch-messianistischen Sozialismus, der bereits 1923 als ein „dem Untergang geweihter" „Psychobanditismus" verunglimpft wurde (so der Parteipublizist G. Ustinow).[16]

Von diesem Kontext der 1970er Jahre zeugt auch ein Aufsatz des Metametamorphisten Konstantin Kedrow, der 1975 im Sammelband „Jessenin und die Gegenwart" («Есенин и современность») im Moskauer Verlag „Sowremennik" [Zeitgenosse] veröffentlicht worden ist. Kedrow betont hier neben Jessenins Verbindung von christlicher und heidnischer Symbolik insbesondere die Echtheit der Jesseninschen Naturerfahrung:

> Не от книги, а от сердца идет это ощущение слитности с природой, породившей и самого поэта.[17]

> Nicht aus dem Buch, sondern aus dem Herzen stammt das Gefühl der Verschmelzung mit der Natur, die auch den Dichter selbst hervorgebracht hat.

Über Jessenins 1914 verfasstes Gedicht „Heida, Rus, du heimatliche meine" («Гой ты, Русь, моя родная»), von dem noch die Rede sein wird, sagt Kedrow, es fasse sowohl die Natur als auch die Rus als einen untrennbaren „Tempel" («храм») auf, der der Basarowschen „Werkstatt" («мастерская») Turgenews entgegenstehe.

---

[15] История русской советской литературы (1974, 2. Ausgabe, S. 462).

[16] Устинов (1923, S. 485).

[17] Кедров (1975).

Diesen Jesseninschen Diskurs greift 1983 die Metarealistin Sedakowa in einem Gedicht auf, das auf den Tod des russischen Poeten Leonid Gubanow (1946-1983) geschrieben ist. Gubanow war Begründer der SMOG (Akronym aus: *Смелость, Мысль, Образ, Глубина* / *Mut, Gedanke, Gestalt, Tiefe*; 1965), einer der ersten inoffiziellen Dichtervereinigungen der sowjetischen Nachkriegszeit.

НА СМЕРТЬ ЛЕОНИДА ГУБАНОВА

До свиданья, друг мой, до свиданья.
С. Есенин

Или новость – смерть, и мы не скажем сами:
все другое больше не с руки?
Разве не конец, летящий с бубенцами,
составляет звук строки?

Самый неразумный вслушивался в это –
с колокольчиком вдали –
Потому что, Леня, дар поэта
так отраден для земли.

Кто среди сокровищ тяжких, страстных
ларчик восхищенья выбрал наугад?
Кто еще похвалит мир прекрасный,
где нас топят, как котят?

Как эквилибрист-лунатик, засыпая,
преступает через естество,
знаешь, через что я преступаю?
Чрез ненужность ничего.

До свиданья, Леня. Тройкой из романса
пусть-хоть целый мир летит в распыл,
ничего не страшно. Нужно постараться.
Быть не может, чтобы Бог забыл.[18]

ZUM TOD LEONID GUBANOVS

Freund, leb wohl. Mein Freund, auf Wiedersehen.
S. Jessenin

Oder Neuigkeit – der Tod, und nicht wir selbst es sagen:
alles andere geht nicht leicht mehr von der Hand?
Macht das Ende nicht, mit Schellen fliegend,
auch den Ton der Zeile aus?

[18] Седакова (1986).

Selbst der Unverständigste es hörte –
mit dem Glöckchen in der Fern' –
Denn die Gabe, Ljonja, des Poeten
wirkt erquickend für die Welt.

Wer hat unter leidenschaftlich-schweren Schätzen
aufs Geratewohl das Kästchen der Entzückung ausgewählt?
Wer noch lobt die wunderbare Erde,
wo man uns nach Katzenart ertränkt?

Weißt du, über was ich trete,
wie ein mondsücht'ger Äquilibrist im Schlaf,
der die Grenze des Natürlichen durchschreitet?
Über Unersprießlichkeit von nichts.

Auf ein Wiedersehen, Ljonja. Fliege mit der Trojka
der Romanze doch die ganze Welt zu Staub,
nichts ist schrecklich. Mühe soll man sich nur geben.
Kann nicht sein, dass Gott vergaß.

Das Epigraph stammt aus dem letzten, mit Blut geschriebenen Gedicht[19] Jessenins, dessen Tod seit den 70er Jahren in breiten (vorwiegend national orientierten) Kreisen als inszenierter Selbstmord der Geheimpolizei OGPU diskutiert wird. (Diese Version wird auch im 2008 von Igor Sajzew gedrehten Serial „Jessenin" vertreten.) Unabhängig davon, ob die Autorin Sedakowa diese Variante vertritt, gerät der Adressat Leonid Gubanow ins Assoziationsfeld eines im kommunistischen System untergegangenen Dichters.

Wie die Rezeption der Dichterin Sedakowa, die zunächst v.a. im Westen gedruckt worden ist, bestätigt, deckt der Jessenin-Diskurs also ein sehr breites ideologisches Feld ab. Umso dankbarer wird er damit auch für unterschiedliche Formen der Ironisierung.

Eine ironische Färbung weist das in den 1980er Jahren entstandene Gedicht „Auf Jessenins Spuren" («По следам Есенина») von Alexander Jerjomenko auf, dessen erste Strophe eine wörtliche Wiedergabe der fünften Strophe des Jesseninschen Gedichts „Heida, Rus, du heimatliche meine" («Гой ты, Русь, моя родная») ist.

---

[19] Jessenins Gedicht besteht aus zwei Strophen: «До свиданья, друг мой, до свиданья. / Милый мой, ты у меня в груди. / Предназначенное расставанье / Обещает встречу впереди. // До свиданья, друг мой, без руки, без слова, / Не грусти и не печаль бровей, – / В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей.» <1925> (Есенин 1983, S. 396). Das Gedicht liegt auch in einer Übersetzung von Paul Celan vor: „Freund, leb wohl. Mein Freund, auf Wiedersehen. / Unverlorner, ich vergesse nichts. / Vorbestimmt, so wars, du weißt, dies Gehen. / Da's so war: ein Wiedersehn versprichts. // Hand und Wort? Nein, lass – wozu noch reden? / Gräm dich nicht und werd mir nicht so fahl. / Sterben –, nun, ich weiß, das hat es schon gegeben; / doch: auch Leben gabs ja schon einmal" (Jessenin 1986, S. 227).

По следам Есенина	Auf Jessenins Spuren
Если крикнет рать святая: – Кинь ты Русь, живи в раю, – я скажу: — Не надо рая, дайте родину мою.	Wenn die heil'ge Heerschar ruft: – Leb im Paradies, verlass die Rus, – sage ich: – Ich brauch' kein Paradies, gebt die Heimat mir.
Если скажет голос свыше: – Кинь ты Русь, живи в раю, – я скажу: — Не надо, Миша, дайте родину мою.[20]	Wenn von oben eine Stimme sagt: – Verlass die Rus, leb im Paradies,– sag ich: – Mischa, kein Bedarf, gebt die Heimat mir.

Eine Ironisierung ergibt sich zunächst in der Form des Gedichts, dessen zweite Strophe sich in den letzten drei Zeilen lediglich durch den Kosenamen *Mischa* von der ersten Strophe unterscheidet. Nach Dmitri Tokman[21] handelt es sich beim Adressaten hierbei vordergründig um den Dichter Michail Posdnjajew. Hinter der Ersetzung des Wortes *рая / Paradies* durch *Mischa* steckt freilich auch eine Allusion auf Raissa und Michail (Mischa) Gorbatschow, was zu einer Ironisierung der Stimme von „oben" führt. Ungeachtet dessen bleibt aber auch hier eine gewisse Hommage an Jessenin bestehen: Es scheint, als berufe sich das lyrische Ich in seinem Verhältnis zum eigenen Staat auf diesen „fremden Pilger" («захожий богомолец»)[22].

In einer ähnlichen Ambivalenz ist Limonows Gedicht „[Von Jessenin, von Sergejelein…]" / «[У Есенина Сереженьки…]» gehalten, das in den 1976-1982 geschriebenen Gedichtband „New York – Paris" eingegangen ist.

У Есенина Сереженьки В земле рученьки и ноженьки И зарытые и черные Землей хмурой промоченные	Von Jessenin, von Sergejelein In der Erde Füßchen, Händelein Sind ganz schwarze und verbuddelte Sind durchtränkt von Erde dusterer
Но лежит он на Ваганькове Вместе с Катьками и Ваньками Вместе с Олями и Танями Под березами-геранями	Und er liegt auf dem Wagánkowo Mit den Käthchens und den Wánjachens Mit den Olgachens und den Tánjachens Unter Birkchen und Geranio.
Не лежать же там Лимонову Блудну сыну ветрогонову	Kein Limonow kann dort liegen einst Kein verlorner Sohn kein Flattergeist

20 Ерёменко (1999).

21 Токман (1994): «Чтобы закончить с полным центоном […] приведу дистрофик А. Ерёменко „По следам Есенина", посвящённый как бы Михаилу Поздняеву […]» [„Um mit einem vollständigen Cento abzuschließen (…) führe ich das zweistrophige Gedicht von A. Jerjomenko ‚Auf Esenins Spuren' an, das scheinbar Michail Posdnjajew gewidmet ist (…)".]

22 Das Epitheton des „fremden Pilgers" weist sich das lyrische Ich im besagten Gedicht „Heida, Rus', du heimatliche meine" («Гой ты, Русь, моя родная») zu (Есенин 1983, S. 36).

А лежать ему в Америке	In Amerika soll ruhn er fein
Не под деревцем. Не в скверике	Nicht im Pärkchen unterm Bäumelein
А на асфальтовом квадратике	Doch im Viereck, dem asphaltenen
В стране хладной математики[23]	In dem Matheland, erkalteten

Diminutive, das motivische Oxymoron „Birken-Geranien", der volkspoetische Stil, die für das russische Heldenlied (Byline / *былина*) charakteristische daktylische Klausel, der omnipräsente Sarkasmus, der freie Umgang mit der Grammatik (*Блудну сыну* statt *Блудному сыну*) und die Selbstdistanz lassen vor allem auf ein ironisches Verhältnis zu Jessenin und dem Jessenin-Diskurs dieser Jahre schließen. Und dennoch schwingt auch in diesem Gedicht eine lyrische Erlebnisdimension mit, die sich maßgeblich in der Gegenüberstellung Amerikas und Russlands sowie in der Beschäftigung mit dem eigenen Tod herausschält.

Aus dem Jahre 1975 stammt das Gedicht „[Gib, Jim, mir auf gut Glück 'nen Richtplatz!]" / «[Дай, Джим, на счастье плаху мне!]» von D.A. Prigow:

Дай, Джим, на счастье плаху мне!
Такую плаху не видал я сроду.
Давай, на нее полаем при луне,
Действительно – замечательная плаха!
А то дай на счастье виселицу мне,
Виселицу тоже не видал я сроду.
Как много удивительных вещей на земле,
Как много замечательного народу![24]

Gib, Jim, mir auf gut Glück 'nen Richtplatz!
Hab so 'nen Richtplatz meinen Lebtag nie gesehn.
Wir bellen, los, im Mondenschein ihn an,
Fürwahr – bemerkenswert der Richtplatz schön!
Und gib mir auf gut Glück noch einen Strang,
Auch einen Strang ich meinen Lebtag nie gesehn.
Wieviel erstaunlich Ding es doch auf Erden gibt,
Wie viel bemerkenswerte Leut!

Die ersten drei Zeilen sind ein Quasi-Zitat aus Jessenins 1925 geschriebenem Gedicht „An Kotschalows Hund" («Собаке Кочалова»). Wir führen hier die erste Strophe an[25]:

Дай, Джим, на счастье лапу мне,	Gib, Jim, mir auf gut Glück die Tatz,
Такую лапу не видал я сроду.	Solch eine Tatze ich mein Lebtag nie gesehn.
Давай с тобой полаем при луне	Los, bellen wir im Mondenschein
На тихую, бесшумную погоду.	das stille, ruhige Wetter an.
Дай, Джим, на счастье лапу мне.	Gib, Jim, mir auf gut Glück die Tatz.

[23] Лимонов (2004, S. 329).

[24] Пригов (1997, S. 32).

[25] Есенин (1983, S. 104).

In den folgenden Strophen bittet das lyrische Ich den Hund Jim, er möge der geliebten Frau, wenn sie das nächste Mal Gast des Hauses sei, die Hand lecken „für alles, dessen ich schuldig und nicht schuldig war“. Auch hier überwiegt also eine tragische Note, die in der ersten Strophe noch nicht unbedingt erkannt wird.

Mit der phonetisch motivierten Ersetzung von *лапу* / *Tatze* mit *плаху / Richtplatz* in der ersten Zeile nimmt Prigows Gedicht jedoch sogleich eine makabre Wendung. Dieser Ansatz wird in der fünften Zeile radikalisiert, indem der Dichter mit dem Motiv des Stranges auf Jessenins Selbstmord im Hotel „Angleterre“ verweist.

Was bei Limonow also als eine von mehreren Bedeutungsdimensionen existiert, ist bei Prigow zentrales Anliegen: die ironisierende Thematisierung des Jessenin-Diskurses und seiner politischen Implikationen.

Die Intertextualität mit Jessenin in den fünf betrachteten Gedichten illustriert einige zuvor gemachte Überlegungen. Sie bestätigt zum einen die heuristisch markierte Position des Konzeptualismus innerhalb der russischen Poesie des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts: Der Konzeptualismus zieht eine Demarkationslinie zwischen einer Poesie, die einen eigenen, ungebrochenen Diskurs führt, und einer Poesie, die solche Diskurse zum Gegenstand ihrer Darstellung macht. Anhand von Smertinas Gedicht wird hierbei nachvollziehbar, wie der Konzeptualismus über die sowjetische Sprache hinaus auch neuere literarische Tendenzen aufgreift und in ihrer sprachlich-ideologischen Gestalt thematisiert. Und schließlich zeigt sich anhand von Jerjomenkos Gedicht, wie die nach-konzeptualistische Annäherung an Jessenin im Bewusstsein der postmodernen Wende geschieht.

Literatur

Hodel, R. (2015): Vor dem Fenster unten sind Volk und Macht / Russische Poesie der Generation 1940-1960. Herausgegeben, übertragen, kommentiert, mit Vorwort und Biographien von 31 Dichtern. Leipzig.

Jessenin, S. (1986): Gedichte. Nachdichtung von Paul Celan, Adelheid Christoph, Adolf Endler, Elke Erb und Rainer Kirsch. Hrsg. von Fritz Mierau. Leipzig.

Ерёменко, А. (1999): Горизонтальная страна. СПб. http://kapitan5r.narod.ru/lit/eremenko.txt (31/7/2013).

Есенин, С.А. (1983): Избранные сочинения. М.

Гандлевский, С. (1993): Дмитрий Александрович Пригов: Между именем и имиджем // Лит. газета. 1993, 12 мая. № 19. С. 5 // Лейдерман / Липовецкий (2003, II, 423).

Гандлевский, С. (1994): Предисловие // Тимур Кибиров. Сантименты. Белгород.

Гройс, Б. (1979). Московский романтический концептуализм // *А-Я*. Paris. № 1. 3-11.

История русской советской литературы (1986): Под ред. П.С. Выходцева. Издание четвертое, исправленное и дополненное. М.

Кедров, К. (1975): Образы древнерусского искусства в поэзии С.А. Есенина // Есенин и современность. М. // http://metapoet.narod.ru/liter/lit01.htm (31/7/2013).

Лейдерман, Н.Л. / Липовецкий, М.Н. (2003): Современная русская литература. 1950 – 1990-е годы. Том 2, 1968-1990. М.

Лимонов, Э. (2004): Стихотворения. Екатеринбург.

Монастырский, А. (1999). Словарь терминов московской концептуальной школы. М.

Пригов, Д.А. (1997): Собрание стихов. Том 2. 1975-1976 // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 43. Wien.

Пригов, Д.А. (2006): Интервью: «Пишу черт-те что, но не думаю, что я великий.» // Вечерняя Казань. №196 (3346). // http://old.evening-kazan.ru/printart.asp?id=24112 (10/5/2013).

Седакова, О. (1986): Ворота, окна, арки (1979-1983). Париж. // http://www.olgasedakova.com/56/359 (31/7/2013).

Северская, О. (2004): Поэзия постмодерна и массовая коммуникация: отношения автора и читателя в новой коммуникативной ситуации (на материале русской поэзии рубежа XX-XXI веков) // Степанов, Ю.С. / Фатеева, Н.А. / Николина, Н.А. (Редколлегия). Поэтика исканий или Поиск поэтики. М. 177-186.

Токман, Д. (1994): Центон штопаный. // http://www.tockman.ru/tsenton-shtopanyj/ (31/7/2013).

Устинов, Г. (1923): Литература наших дней. М.: Девятое января // Русские писатели. М. 1998, том 1.

Elena Seifert (Moskau)

Die russlanddeutsche Literatur in Deutschland an der Schwelle zum 21. Jahrhundert

Unter Russlanddeutschen sind die Nachfahren der nach Russland emigrierten Deutschlanddeutschen sowie auch in Ausnahmefällen deutsche Emigranten in der Sowjetunion und deren Nachfahren zu verstehen, die heute zumeist in Deutschland und der GUS (Russland, Kasachstan, Ukraine, Kirgisistan, Usbekistan u.a.) sowie auch im Baltikum, Polen, Finnland, Israel, den USA und anderen Staaten leben. Der Terminus „Russlanddeutsche" ist im Russischen eine Lehnübersetzung aus dem Deutschen: «российские немцы». Dieser Terminus deutet nicht auf den Wohnort hin, sondern auf die historischen Wurzeln. Es gibt zwei Selbstbezeichnungen dieser zu untersuchenden Ethnie – «российские немцы», „russländische Deutsche", und «русские немцы», „russische Deutsche". Die zweite ethnische Bezeichnung hat sich nicht eingebürgert, sie gilt als „volkstümliche" Benennung, wenngleich sie nicht nur in künstlerischen, publizistischen und epistolarischen Quellen anzutreffen ist (siehe z.B. in der Enzyklopädie «Народы России» – „Russlands Völker": „[…] in der letzten Zeit nennen sie sich oft ‚russische Deutsche' unabhängig davon, in welchem Staat der ehemaligen UdSSR sie leben"[1]). Als Terminus hat sich «российские немцы», „Russlanddeutsche", etabliert.

Nach Ansicht einer Reihe von Wissenschaftlern sollte der Terminus „Russlanddeutsche" in der Bedeutung einer besonderen Ethnie „nur für die Zeit ihrer Geschichte nach 1941 [angewendet werden], als Deportation, ‚Arbeitsarmee' und ‚Spezialansiedlung' alle bis dahin in Russland und der UdSSR existierenden gesonderten regionalen, konfessionellen und andere Gruppen der deutschen Bevölkerung vermischten und den Anstoß zur Bildung eines einzelnen Volkes angesichts der für alle diese Gruppen gemeinsamen Bedrohung durch den Verlust der nationalen Sprache, Traditionen und Kultur gaben."[2]

In den 1990er und 2000er Jahren (synchron zur Zeit des Falls der Berliner Mauer) emigrierte die große Mehrzahl der Schriftsteller unter den Russlanddeutschen, die im sowjetischen und postsowjetischen Raum lebten, nach Deutschland. Auf dem Territorium der GUS verblieb nur der kleinste Teil von ihnen: Oleg Kling (*1953, Moskau), Gerold Belger (Alma-Ata) u.a. Die Literatur der

---

[1] Siehe den Lexikonartikel: Немцы. In: Народы России. S. 247. Russische Zitate hier und im Folgenden übersetzt von Henrieke Stahl.

[2] Герман / Иларионова / Плеве (2005, S. 5).

Russlanddeutschen in Deutschland ist heute unzertrennbar verbunden mit der Literatur, welche die ethnischen Deutschen Russlands und anderer GUS-Staaten hervorbringen. Ungeachtet der geographischen Trennung in „Russlanddeutsche Deutschlands“ und „Russlanddeutsche der GUS“ steht ihre Gemeinsamkeit derzeit außer Zweifel. Prinzipielles Kennzeichen ist die Dominanz des deutsch- und russischsprachigen Schaffens, was sich durch die gesetzmäßige Orientierung der Autoren an dem deutschen und russischen Leser erklärt.

Bis 1990 waren russlanddeutsche Literaten in Deutschland eine relativ seltene Erscheinung[3]. Die Dichterin Erika Schmidt (1875-1953), geboren in Twer in der Familie eines deutschen evangelisch-lutherischen Pastors, ist 1919 nach Deutschland emigriert. Die Prosaschriftstellerin Nelly Däs (*1930) lebt seit 1945 in Deutschland, die Prosaschriftstellerin Nelly Kossko (*1937) seit 1975. Der Publizist Reinhold Keil (1908-1995) lebte seit 1976 in Deutschland, der Dichter und Übersetzer Johann Warkentin (1920-2012) seit 1981. Die Gründe für die Emigration der einzelnen Russlanddeutschen nach Deutschland sind individuell, aber meistens tragen sie einen politischen Charakter: Erika Schmidt ging nach Deutschland aufgrund der antisemitischen Stimmungen in Russland,[4] Nelly Däs und ihre Familie waren von den Deutschen vor der anrückenden Roten Armee evakuiert worden, Johann Warkentin emigrierte aufgrund von Unterdrückungen der Deutschen in der Sowjetunion[5].

Es ist interessant, dass im Milieu der Russlanddeutschen auch der umgekehrte Prozess der Migration beobachtet werden konnte. So kam Waltraut Schälike (*1927), die in der Familie deutscher Kommunisten in Berlin geboren war, 1931 mit ihrer Familie, die aus ideologischen Überlegungen emigriert war, nach Russland. Charakteristisch sind für die Russlanddeutschen beständige Umzüge und das Schwanken zwischen den Polen „Russisches – Deutsches“, „Russland – Deutschland“. Dank ihrer zweifachen Kulturzugehörigkeit sind die Russlanddeutschen in der Lage, die russische Kultur in Europa und die europäische in Russland zu vermitteln.

Ungeachtet dessen, dass einzelne Namen herausragen und vielschichtig sind (wie z.B. bei Johann Warkentin, der die Gabe des Dichters, Übersetzers, Literaturwissenschaftlers und Kritikers besitzt), zeichneten sich bis zu der massenhaften Emigration der Russlanddeutschen aufgrund ihrer geringen Anzahl in

---

[3] Der Untersuchung der Literatur der Russlanddeutschen sind die Doktorarbeit der Verfasserin dieses Aufsatzes gewidmet sowie ihre folgende Monographie: Зейферт (2009).

[4] Siehe hierzu: Кириков / Фогт (2011, S. 107).

[5] Johann Warkentin (geboren 1929 auf der Krim, gestorben 2012 in Deutschland) gehörte zu den wenigen Russlanddeutschen, die noch an der Front gewesen waren. Zu Kriegsbeginn hat er sich als Freiwilliger gemeldet und an der Verteidigung Leningrads teilgenommen. 1942-1946 war er in der Arbeitsarmee in Ostsibirien. Seine weiteren Lebensstationen waren Leningrad (weil er 1946 illegal nach Leningrad zurückgekehrt war, musste der Dichter 1948 wieder zurück nach Sibirien), Gornyj Altajsk, Alma-Ata, Ufa, Berlin.

Deutschland keine Literaturtraditionen ab, wenngleich Tendenzen dazu sichtbar wurden. Dafür aber traten seit Beginn der 1990er Jahre, als der überwiegende Teil des russlanddeutschen Schriftstellerkontingents nach Deutschland versetzt wurde, deutliche Konturen einer eigenen literarischen Gruppe in Erscheinung.

Das russische und russlanddeutsche Thema ist aus den Werken der Russlanddeutschen, die sowohl vor als auch nach dem aktiven Beginn der Migration, dem Umbruchsende der 1980er Jahre, verfasst wurden, nicht wegzudenken. Das ist besonders deutlich z.B. am Schaffen von Nelly Däs zu erkennen.

Die aktive Emigration der Russlanddeutschen nach Deutschland fiel mit der Etappe der Entfaltung der schöpferischen Kräfte der russlanddeutschen Schriftsteller zusammen. Die Literatur befreite sich in vieler Hinsicht vom Druck der Zensur.

Die Gründe für die Emigration der Russlanddeutschen, welche ihre „historische Heimat" finden wollten, sind verschieden von den Motiven für die Emigration von Vertretern anderer Nationalitäten; die Emigranten nicht russlanddeutscher Nationalität schaffen ihre eigenen literarischen Gruppen in Deutschland (jüdische, türkisch u.a.).[6] Die Emigrantenliteraturen bilden eigene Kräftefelder aus.[7]

In Deutschland nimmt die (durch u.a. Erwerbslosigkeit und oft ungenügende Beherrschung der deutschen Sprache bedingte) soziale Passivität der Russlanddeutschen ihnen einerseits ein kraftvolles soziales Leben, andererseits steht genügend Zeit für das Schaffen zur Verfügung, was das Anwachsen einer nicht erstrangigen ‚Massenliteratur' (ein Terminus von W. Schirmunski) fördert. Der überwiegende Massencharakter der russlanddeutschen Literatur zeugt auch von dem Bestreben der Intelligenz, die Ethnie in den jüngeren Generationen zu bewahren und die Erziehungskraft der Dichtung auszunutzen, sowie von der Notwendigkeit, auf dem Papier die Schwierigkeiten widerzuspiegeln, welche dem Volk zu teil wurden, sowie die Wege zu ihrer Überwindung.

Die biographische Verbindung der russlanddeutschen Literaten mit Deutschland ist unterschiedlich. Es gibt eine Reihe von Schriftstellern, deren Schaffensweg sich vor allem in Deutschland entwickelt hat, und eine Reihe von Autoren, die dort erst seit ein paar Jahren leben. Zum Beispiel hat sich die Schaffensbiographie von Eleonora Hummel (*1970) speziell in Deutschland entwickelt: 1982 zog die Familie der 12-jährigen Eleonora in die DDR. Ein anderes Beispiel ist der Publizist Gerhard Wolter (1923-1998), der Verfasser des bekannten Buchs

[6] Zu weiteren literarischen Emigrantengruppen in Deutschland siehe: Chiellino (2000).

[7] Siehe meine Untersuchung der Dichtung der deutschen Emigranten nichtdeutscher Nationalität, in welcher einerseits die Unabhängigkeit des Genres von der Ethnizität, andererseits die Beeinflussung der gegebenen literarischen Erscheinung durch das Kraftfeld nicht nur der deutschen, sondern auch der russlanddeutschen Kultur gezeigt wird: Зейферт (2009, S. 424-431).

über die Arbeitsarmee „Zone der vollkommenen Ruhe“. Er emigrierte 1996 nach Deutschland, wo er 1998 starb.

Viele der russlanddeutschen Schriftsteller kamen bereits mit einer ausgedehnten künstlerischen Erfahrung nach Deutschland. Die Entstehungsgeschichte des einen oder anderen Werkes kann mit Russland oder einem anderen Land der GUS verbunden sein: In diesen Fällen verkompliziert sich die Rezeption. So nahm Igor Hergenroether 1988 die Arbeit an seinem Poem „Legende über Lothar Bitsche“ auf, aber unterbrach sie nach ungefähr einem Monat (es war erst ein Fragment fertig, das in der 11. Nummer des Journals „Wolga“ 1989 erschien). In Deutschland hatte der Autor ein zusätzliches Motiv zur Fortsetzung des Poems: Die Redaktion des Almanachs „Neues Studio“ (Berlin) interessierte sich für seine „Legende…“, und der Autor setzte seine Arbeit daran fort. Noch in demselben Jahr erschien das Poem im „Neuen Studio“. Das auf Russisch verfasste Poem Hergenroethers enthält viele deutsche Realia: Am Anfang des Werks verläuft die Handlung in Deutschland, die Mehrzahl der Helden ist deutscher Nationalität und trägt entsprechend deutsche Vor- und Nachnamen.

Ausgehend von dem zu untersuchenden literaturgeschichtlichen Zeitraum wollen wir nun die Spezifik der Russlanddeutschen als einer literarischen Gruppe bestimmen.

Nach Ansicht einer Reihe von russlanddeutschen Literaten (Victor Hagen, *1954, Igor Hergenroether, Nadeschda Runde, *1971, u.a.) verkörpern die Russlanddeutschen eine eigenständige Ethnie. Sehen wir uns hierzu Zitate an. Der bekannte russlanddeutsche Chansonnier V. Hagen verkündet: „Ich bin der Nationalität nach Russlanddeutscher. Kein Deutscher. Ich bin Russlanddeutscher. Ich meine, dass eine solche Nationalität existiert“[8].

N. Pfeffer behauptet, ganz im Gegenteil, kategorisch, dass sie eine „deutsche Schriftstellerin“ sei.[9] „Ihrer Ansicht nach“, so schreibt die Journalistin N. Bajewa, „verschwindet eine solche Erscheinung, wie die russlanddeutsche Literatur, schon sehr bald. In ein bis zwei Generationen werden sich die Aussiedler ‚eindeutschen‘, und dann wird es sich um ganz gewöhnliche deutsche Schriftsteller handeln“[10]. Ähnliche Aussagen verschärfen das Problem der Identifikation und Selbstidentifikation der Russlanddeutschen, stellen aber eine Ausnahme der allgemeinen Tendenz dar. Für die Beurteilung dieser Frage müssen das Lebensterritorium und die individuelle Psychologie des Literaten berücksichtigt werden.

In einzelnen Werken von Russlanddeutschen tritt das Thema der Doppelmentalität auf, der Zugehörigkeit zu zwei Nationalitäten (oder zugleich zu keiner von beiden), wie beispielsweise in dem Gedicht von Alexander Schmidt (*1949) „Die Höhle“:

---

[8] Брунов (2005, S. 44).

[9] Баева (2004, S. 5).

[10] Ebd.

- Du bist Russe,-
behaupten die Deutschen, die mich kennen.
- Du bist Deutscher,-
suggerieren mir meine russischen Bekannten.
- Ich bin Niemand,
sage ich für alle Fälle.
Und unter den zyklopischen Höhlengewölben
erfragen erschrocken
die Fledermäuse des Echos:
Wer?... Wer?... Wer?..[11]

Die Präsenz kultureller Vereinigungen von Russlanddeutschen sowie von russlanddeutschen Verlagen und Ausgaben (auf dem Papier und virtuell) weist auf die besondere Mentalität der Russlanddeutschen hin.

Wenn sie nach Deutschland gekommen sind, werden die Russlanddeutschen paradoxer Weise zu einer eigentümlichen russisch-deutschen Diaspora innerhalb der Titelethnie. Die meisten von ihnen werden nicht in die deutsche Literatur integriert. Die russischschreibenden unter ihnen tendieren weiterhin zu Veröffentlichungen in Russland und anderen Ländern der GUS (Wladimir Eisner, *1947). Einzelne Autoren nähern sich der deutschen Literatur an (Eleonora Hummel). Die meisten aber verbleiben in ihrer ethnischen Kapsel und veröffentlichen in Ausgaben von Russlanddeutschen.

Russlanddeutsche sind eine eigene ethnische Gruppe, was die Spezifik ihrer Literatur und ihren Unterschied sowohl von der russischen als auch der deutschen Literatur ausmacht. Nach Angaben von Waldemar Weber (*1944) haben Germanisten die russlanddeutsche Literatur nicht unter den „fünf deutschen Literaturen" aufgeführt (die Literaturen der BRD, DDR, Österreichs, der deutschsprachigen Schweiz, der Rumäniendeutschen).[12] A. Ritter ordnet die russlanddeutsche Literatur nicht dem „deutschen Ausland" zu, sondern dem „deutschsprachigen Ausland" und verleiht ihr den Status einer „ignorierten Literatur"[13]. Es entsteht eine ambivalente Haltung gegenüber der deutschrussischen Literatur als einem Teil der deutschen Literatur und als eigenständiger literarischer Erscheinung.

Die biobiographischen Nachschlagewerke zur russlanddeutschen Literatur werden sowohl von Russlanddeutschen selbst[14] als auch von Germanisten[15] zusammengestellt, wobei jeder auf seine Weise das Kontingent der russlanddeutschen Schriftsteller bestimmt. Der Herausgeber des „Handbuchs für russland-

---

[11] Шмидт (2003, S. 204).

[12] Вебер (1992, S. 3).

[13] Ritter (1977, S. 20 f.).

[14] Belger (2010), Mater (2009).

[15] Moritz (2003).

deutsche Literatur“ A. Moritz widmet besondere Aufmerksamkeit der Zweisprachigkeit der Autoren, dem Faktum ihrer Übersiedlung und Emigration.

Wenn die russlanddeutschen Autoren die eigene Literatur beschreiben, bezeichnen sie ihre Arbeiten als „Versuche“, die russlanddeutsche Literatur zu untersuchen, oder teilen ihre persönlich interessante Erfahrung über die Errungenschaften der Literatur ihrer Stammverwandten mit.[16] Die Untersuchung von R. Keil „Russland-Deutsche Autoren. Weggefährten, Weggestalter“ zeichnet sich durch einen eben solchen subjektiven Blick des Verfassers aus.[17]

Die Russlanddeutschen haben die russisch-deutsche Zweisprachigkeit, die Gesamtheit der Elemente des russischen-deutschen ethnischen Weltbildes und nationale Schlüsselbegriffe im Schaffen gemeinsam.

In den verschiedenen historischen Perioden zeigt sich die russlanddeutsche Literatur vom Leser entfernt: in Russland vom russischen, in Deutschland vom deutschen Leser. Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit, einen Zugang zum Rezipienten zu suchen. Die Russlanddeutschen sind in ihrer überwiegenden Mehrzahl russisch-deutsch bilingual. In Anknüpfung an den Literaturwissenschaftler W. Badikow soll der Begriff „künstlerischer Bilingualismus“ präzisiert werden, der „vor allem die Beherrschung von zwei Sprachen auf der ästhetischen schöpferischen Ebene voraussetzt, wenngleich wir in der Praxis oft mindestens zwei Typen antreffen: die unvollständige (einseitige) Zweisprachigkeit und die volle Zweisprachigkeit (zweiseitige)“[18]. Im ersten Fall verwendet der Literat, obwohl er zwei Sprachen kann, für sein Schaffen nur eine von ihnen und benutzt die andere nur in Übersetzungen. Die Sprachkenntnis kann hier auf verschiedenen Niveaus stehen, vollkommen oder frei, aber es gibt dennoch keine vollkommene Sprachbeherrschung der zweiten Sprache.

In der russlanddeutschen Literaturszene zeichnen sich verschiedene Arten der Sprachverwendung im Schaffen ab. Die interessanteste darunter ist die völlige (zweiseitige) Zweisprachigkeit. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist das literarische und literaturkritische Werk von Konstantin Ehrlich (*1948):

> Ich habe sogar vergessen, ob ich den Essay über Sulejmenowa auf Russisch oder auf Deutsch geschrieben habe. Ich verwende in meiner Arbeit beide Sprachen, so dass ich manchmal nicht mehr weiß, in welcher Sprache die ein oder andere Sache verfasst ist; […] ich beherrsche Russisch und Deutsch in etwa gleich gut; die Wahl der Sprache hängt bei mir vom Thema ab, über das ich schreibe, oder vom Publikum, an das ich mich wende.[19]

---

[16] Warkentin (1999).

[17] Keil (1994).

[18] Бадиков (2002, S. 49).

[19] Briefe von K. Ehrlich an Elena Seifert vom 23. September 2004 und 14. Oktober 2004 zum Bilingualismus. Hamburg – Moskau. Aus dem Privatarchiv von Elena Seifert, die Zitate wurden aus dem Russischen übersetzt.

Der absolute Bilingualismus unter den russlanddeutschen Autoren ist ein besonderes Phänomen, welches das Recht gibt, ihr Schaffen im deutschen Kulturraum anzuerkennen. Charakteristisch sind als Beispiele der Dichter Waldemar Weber und der Prosaschriftsteller Alexander Reiser.

Die unvollständige (einseitige) Zweisprachigkeit enthält zwei Spielarten. Im ersten Fall schreibt der Schriftsteller überwiegend auf Deutsch, obwohl er Russisch kann und aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt (Johann Warkentin). Im zweiten Fall verwendet er in seinem Schaffen das Russische, obwohl er Deutsch kann und es in Übersetzungen aus dem Deutschen ins Russische benutzt (Robert Leinonen, *1921). Die Einsprachigkeit ist auch in zwei Modifikationen anzutreffen: Der Autor benutzt in seinem Schaffen nur Russisch (Vladimir Eisner); der Autor schreibt nur Deutsch (Nelly Däs).

Das Schaffen eines Autors kann zum Beispiel sich von der Einsprachigkeit zur unvollständigen oder sogar zur vollen Zweisprachigkeit weiterentwickeln (oder aber zurückentwickeln).

Junge russlanddeutsche Autoren, die in ihrer Kindheit oder Jugend nach Deutschland emigriert sind, schreiben überwiegend Deutsch (Lena Klassen, *1971; Johann Trupp, *1979; Anton Mitleider, *1984; Nelly Hergenröther, *1985 u.a.). Einzelne von ihnen legen Varianten ihrer Werke auf Russisch und auf Deutsch vor (Dimitri German, *1973).

Die russischsprachigen Literaten unter den Russlanddeutschen in Deutschland erwerben meistens eine unvollständige, und später dann auch vollständige künstlerische Zweisprachigkeit. Doch ein Teil von ihnen schreibt weiter nur auf Russisch. Selten tragen die künstlerischen Texte der Russlanddeutschen Spuren von sprachlichen Einsprengseln der anderen Sprache.

Mit Hilfe universaler Elemente, die A. Wierzbicka[20] entwickelt hat, können nationale Schlüsselbegriffe vom Standpunkt ihres Verständnisses bei den Russlanddeutschen bestimmt werden[21]. Zum Beispiel, wie die Heimat, das Elternhaus als solche verstanden werden:

In einem Raum ist es gut
Andere haben ihn, wir nicht
Wir wollen in solch einem Raum sein

Die Bestimmung des Schlüsselbegriffs „die Verbannung“ (*изгнание*) ist doppelschichtig, und zwar erstens, die „Verbannung“ als Deportation:

Uns siedelt man irgendwohin, obwohl wir das nicht wollen
Das ist schlecht für uns
Wir wollen hier bleiben, hier geht es uns gut

Und zweitens, die „Verbannung“ als Emigration:

---

[20] Вежбицкая (2001).

[21] Der detaillierten Untersuchung des ethnischen Bildes der Russlanddeutschen in ihrer Literatur ist mein folgender Aufsatz gewidmet: Зейферт (2007).

> Uns geht es hier schlecht, wir siedeln dorthin, wo es gut ist
> Doch auch dort geht es uns schlecht
> Wir wollen, dass „dort“ für uns „hier“ wird, und dass es hier gut ist

Die Russlanddeutschen streben eine Integration innerhalb ihrer Ethnie an, sie verlieren ihre Spezifik weder in dem russischen, noch dem deutschen Milieu. Dadurch ist oftmals das Übergewicht des Personalpronomens „wir“ im subjektiven Bau der Werke bedingt. Das sprachliche Weltbild spiegelt sich unter anderem in den Nominationsweisen.[22] Für die Russlanddeutschen sind Selbstbezeichnungen und Benennungen durch andere, welche die binäre Opposition „wir / andere“ aktualisieren, von konzeptioneller Bedeutung. So werden in den Chansons von Sonja Janke (*1954) die Landsleute der Autorin als „unser Bruder“[23], „Russen“[24], „Aussiedler“[25], „Übersiedler“[26], „Russlanddeutsche“[27], „Spätübersiedler“[28], „Stamm der Runtergekommenen“[29] und sogar als „deutsche Zigeuner“[30] charakterisiert. Die Dichterin stellt die Übersiedler im Kontrast zu den eingesessenen germanischen Deutschen dar („Ortsdeutsche“[31], „Fritze“[32]). Der Kontrast zwischen „uns“ und den „anderen“, welchen die Helden übrigens zu überwinden träumen, wird nominal betont. Charakteristisch ist auch die Selbstbezeichnung der Russlanddeutschen als „niemand“[33] (A. Schmidt, „Die Höhle“).

Zunächst erscheint den Russlanddeutschen die russische Kultur als „andere“, dann, nach langjähriger „Aneignung“, auch der erzwungenen, – die deutsche. „Das Andere“ ist nicht mehr „das andere“, und zu diesem wird das ehemalige „eigene“, genauer, das nahe dem „Eigenen“ Stehende.

In den 1990er Jahren erneuern die Russlanddeutschen die großen und mittelgroßen epischen Gattungen, welche in der Kriegs- und Nachkriegszeit praktisch vollständig verschwunden waren, als nur die lyrischen Gattungen übrig geblieben waren, die dank ihrer Kürze keine besonderen Anforderungen an die Textabfassung stellten. Ihre lyrische Tonalität erlaubte, Erlebnisse adäquat aus-

---

[22] Кубрякова (1986, S. 27).

[23] Янке (2004, S. 56).

[24] Ebd.

[25] Ebd.

[26] Ebd., S. 54: «Учи язык, земляк-переселенец.» [Lern die Sprache, Landsmann-Übersiedler.]

[27] Ebd.

[28] Ebd., S. 57: «Эх, не будем горевать.» [Ach, wir wollen nicht trauern.]

[29] Ebd., S. 59: «Я отсюда не уеду.» [Ich ziehe von hier nicht weg.]

[30] Ebd., S. 49: «Сложили нас с тобой.» [Man hat uns zusammen gebracht.]

[31] Ebd., S. 47: «Хороши свободы путы.» [Gut sind der Freiheit Wege.]

[32] Ebd., S. 43: «Иди работать, милая женуля.» [Geh arbeiten, mein liebes Weiblein.]

[33] Шмидт (2003, S. 204).

zudrücken, darunter auch ethnische.[34] Auch die kleinen epischen Formen wurden in den 90er Jahren belebt. Die Reanimation der Prosa der Russlanddeutschen geschah sowohl in Deutschland als auch in den Ländern der GUS (G. Belger, O. Kling u.a.).

Das Schaffen der Russlanddeutschen wird nur in Einzelfällen Teil der deutschsprachigen Literatur. Eine bedeutende russlanddeutsche Schriftstellerin, die Anerkennung beim deutschen Leser gefunden hat, ist Eleonora Hummel.[35] Am bekanntesten sind ihre Romane „Die Fische von Berlin" («Рыбы Берлина») und „Die Venus im Fenster" («Венера в окне»), die durch eine gemeinsame Sujetlinie und das Figurensystem verbunden sind. Die Autorin spricht das Thema der Russlanddeutschen an. Im Wesentlichen erzählt E. Hummel die Geschichte ihrer Familie. Das Mädchen Alina Schmidt, die aus Kasachstan in die DDR gekommen ist und welche die Icherzählerin in den „Fischen Berlins" ist, lernt durch die naive kindliche Wahrnehmung die Integration in die deutsche Gesellschaft kennen. Für diesen in vieler Hinsicht autobiographischen Roman hat E. Hummel 2006 den Förderpreis des Albert-von-Chamisso-Preises bekommen. Zuvor war sie bereits 2002 mit dem Russlanddeutschen Preis im Gebiet der Kultur und Literatur des Landes Baden-Württemberg ausgezeichnet worden (ein Förderpreis). 2003 hat sie ein Literaturstipendium für einen Aufenthalt in dem Künstlerdorf Schöppingen bekommen.

Der Autor des zeichensetzenden Romans „Der brennende See" («Горящее озеро»), der zu seinen Schaffenshöhepunkten zählt, ist Viktor Heinz[36]. Die Helden und zugleich Antagonisten, der junge Arzt Klaus Hellemann und der Beamte des Sicherheitsdienstes Ulrich Rosbach, die Großstadt und das antiutopische Dörfchen Teufelsberg sind die Basis für die Bewegung des Konflikts im Roman.

Der Kern der lyrischen Dichtung besteht in Themen der russlanddeutschen Identität, der Emigration, der Beschwerlichkeiten, die den Russlanddeutschen zum Schicksal wurden. Oftmals scheint eine deutliche biographische Ähnlichkeit zwischen lyrischem Held (bzw. lyrischer Heldin) und dem Autor durch.

---

[34] Das am meisten verbreitete Genre war zu dieser Zeit das Lied, welches im Kollektivbewusstsein leben konnte. Bedeutsam waren auch die Idylle, die Elegie, das Sendscheiben und Gedichte mit deren Genresituationen.

[35] Eleonora Hummel wurde 1970 in Celinograd (heute Astama, die Hauptstadt der Republik Kasachstan) geboren. Sie lebt in Dresden und ist Trägerin unzähliger Literaturpreise.

[36] Viktor Heinz ist gleichermaßen talentiert in Vers wie Prosa. Geboren wurde er 1937 im Gebiet Omsk. 1959-63 studierte er am Pädagogischen Institut der Fakultät für deutsche Sprache und Literatur in Nowosibirsk. Er ist promoviert und als Dozent tätig. 1984-92 führte er die Literaturabteilung der Zeitung „Freundschaft". 1992 emigrierte er nach Deutschland und lebt in Göttingen. Er ist Verfasser der Bücher „Lebensspuren" [«Следы жизни»], 1980, „Wo bist du, Vater?" [«Где ты, отец?»], 1994, „Der brennende See" [«Горящее озеро»], 2000, „Zarte Radieschen und anderes Gemüse" [«Нежная редиска и другие овощи»], 2002, u.a.

Beispielsweise sind dieses in der Dichtung von Nora Pfeffer[37] die Ähnlichkeit in den familiären Beziehungen und Peripetien des Lebens (in ihren Gedichten erzählt sie von den Etappen der Gefangenschaft und des Todes des erwachsenen Sohnes), das Aussehen („mit Sonnenhaar", „mit Goldhaar", „mit blauen Augen"[38]), die Kontakte mit anderen Menschen (in dem Buch erscheint eine ganze Reihe von Namen von Verwandten und Bekannten N. Pfeffers). Realia aus dem Leben der Autorin kommen bereits in den Gedichttiteln vor: „Mein Bruder Kurt", sowie in den Benennungen von Ort und Zeit sowie in den Widmungen: „Kriegstribunal Tbilissi, 5.-12.April 1944. Für Tschabua Amiredshibi" in dem Gedicht „Gericht".

In der russlanddeutschen Literatur in Deutschland wird auch die lyrisch-epische Dichtung aktiviert. Der Zyklus aus fünf Poemen von Nelly Wacker[39] „Kleine Poeme" ist ein Werk über den Krieg und die Deportation. Der auf Deutsch verfasste Zyklus enthält die Poeme „Ich bitte ums Wort!", „Gedichte aus der Kriegszeit (1941-1945)", „Der Planet Tanja", „Zum ersten Mal im Krankenhaus. 1982" und „Meine Trauerlieder (1991-1993)". Die Russlanddeutschen stützen sich in ihrer Dichtung nur selten auf die deutsche Tradition der „konkreten Poesie" mit dem in ihr überwiegenden vers libre, doch kommt auch dieses vor. Lora Raimer ist eine Dichterin mit einer metaphorischen, paradoxen Sprache und benutzt den freien Vers. In ihren Gedichten sind alogische assoziative Verflechtungen von Wortbildern zu beobachten. L. Raimer ignoriert oft die Interpunktion. Die Gedichttitel im Inhaltsverzeichnis sind willkürlich mal mit Groß-, mal mit Kleinbuchstaben geschrieben.

Das Drama ist das am wenigsten ausgeprägte literarische Gebiet der Russlanddeutschen, was die verzerrte Form der Entwicklung der russlanddeutschen Literatur unterstreicht. Hauptsächlich befassen sich mit der theatralischen und

---

[37] Nora Pfeffer wurde 1919 in Tbilissi geboren. 1943 bis 1952 verbrachte sie im Gefängnis als „Volksfeind". In ihren Gedichten „An die Wolgadeutschen" und „Den Namenlosen" wendet sich Nora Pfeffer an ihre Landsmänner, die mit ihr das schwere Schicksal der unschuldig Schuldigen teilen. Seit 1992 lebt Nora Pfeffer in Deutschland, in Köln. Zuvor hatte sie in Kasachstan und eine Zeit in Russland gelebt. Sie arbeitete als Lehrerin in der Kasachischen Universität Al-Farabi, als Sprecherin für deutsche Nachrichten im Kazachischen Radio, als Korrektor der deutschen Redaktion des Verlags „Kasachstan", als Mitarbeiterin der Zeitung „Neues Leben". Der Gedichtband N. Pfeffers „Zeit der Liebe" erschien 1998 im Verlag „Gotika" mit Unterstützung des internationalen Verbandes der deutschen Kultur. Nora Pfeffer schreibt viel sowohl für den erwachsenen Leser als auch für Kinder.

[38] Pfeffer (1998, S. 223).

[39] Nelly Wacker wurde 1919 auf der Krim geboren. 1939 erhielt sie in der Stadt Engels ein Diplom als Lehrerin der deutschen Sprache und Literatur. 1941 wurde sie nach Kasachstan deportiert. Die junge Frau musste alle Beschwerlichkeiten der Deportation erleiden – Entbehrungen, Hunger, Trennung von den ihr nahestehenden Menschen, schwere Arbeit. Als sie nach der Arbeitsarmee in Pawlodar lebte, betrieb N. Wacker eine aktive literarische Arbeit. 1993 emigrierte sie nach Deutschland. Sie lebte in Köln und verstarb 2006.

dramaturgischen Tätigkeit in Deutschland die Russlanddeutschen, die früher mit dem Deutschen dramatischen Theater in Kasachstan verbunden waren[40].

Das Gattungsfeld der russlanddeutschen Literatur bewahrt eine Inertie, welche für die Zeit der zweiten Hälfte des 20. und den Beginn des 21. Jahrhunderts nicht charakteristisch ist, die Literaten, insbesondere die Dichter, zeichnen sich durch ein relativ stabiles Gattungsdenken aus. Dies ist bedingt durch die Verzerrung der Literaturentwicklung, die lange Trennung von der zeitgenössischen europäischen Tradition. Die Russlanddeutschen arbeiten in den verschiedensten literarischen Gattungsmodellen von großem, mittlerem und kleinem Umfang und transformieren sie oder erliegen der Gattungsinertie; so gibt es etwa den Roman (I. Hergenröther, V. Streck, *1963), die Novelle (A. Fritz, A. Reiser), die Erzählung (A. Steiger, S. Felde, *1967, H. Rahn, *1943, W. Luft, *1952, K. Hein, *1935), darunter auch die humoristische Erzählung (P. Schulz), das lyrische Buch (I. Warkentin, N. Pfeffer, A. Schmidt), den lyrischen Zyklus (W. Weber, L. Frank, L. Rajmer), das Poem (N. Wacker, I. Hergenröther), die Fabel (A. Pfeiffer, *1918, R. Frank, *1918-2001, I. Keib), die Ballade (R. Leinonen, N. Pfeffer), das Lied (W. Heinz, A. Giesbrecht), Gedichte mit elegischer Situation (R. Pfljug, A. Schmidt, Ellen Frick, *1972), das Sendschreiben (R. Frank), das Gebet (I. Bär), das Fragment (L. Rosin), das Sonett (Reinhold Leis, 1941, I. Warkentin), das Hajku (L. Frank) u.a. Eine solche Vorliebe für Gattungen ist einerseits ein Anzeichen für den Konservatismus der Literatur, andererseits werden die experimentellen Gattungen berücksichtigt, ein Symptom für ihre Erneuerung in den 1990-2000-er Jahren. In manchen Fällen dämpft der Autorenstil die Inertie der Gattung, wie im Fall der absurd-grotesken künstlerischen Handschrift von Eugen Maul (*1973).

In den 1990-2000er Jahren belebt und erneuert sich das Gattungsfeld der russlanddeutschen Literatur. Bei gemäßigter Ausbildung lyrischer, lyrisch-epischer und epischer Versgattungen vergrößert sich die Anzahl der großen begrifflichen Gattungsformen (in der Prosa – Roman und Novelle, in der Lyrik – der Gedichtzyklus und der Gedichtband), es entstehen experimentelle Gattungen (Fragmente) und auch religiöse (Gebet, Psalm), es stabilisiert sich die Position der östlichen wie westlichen „festen" Formen (Sonett, Sonettkranz, Triolet, Haiku, Senryu). Die Gedichtgattung „Gebet" entwickelt sich im Wesentlichen in der Tradition der Avantgarde.

[40] Das Deutsche dramatische Theater wurde (nach der Schließung der deutschen Theater in Engels und Odessa) in der kasachischen Stadt Temirtau 1980 gegründet. Die zukünftige Schauspieltruppe hat ihr Studium in der Schtschepkin-Theaterschule absolviert. Szenarien für das Deutsche dramatische Theater haben Autoren wie Viktor Heinz, Alexander Reimgen, Woldemar Ekkert, Ewald Katzenstein, Irena Langemann geschrieben. 1989 wurde das Theater nach Alma-Ata verlegt. R. Steinmark und andere Beteiligte haben von den Schwierigkeiten der Entwicklung des Theaters berichtet.

Aufgrund der historischen Spezifik der Entwicklung stützte sich die russlanddeutsche Literatur im Wesentlichen auf die klassische deutsche und russische Literatur. In der Sowjetzeit waren die Russlanddeutschen von der für sie zeitgenössischen deutschen Literatur isoliert, was die Besonderheiten ihrer Werke bedingte (Dominanz der Syllabotonik, keine Hinwendung zum Bewusstseinsstrom usw.). An den Folgen der Trennung von möglichen Quellen leidet die russlanddeutsche Literatur auch bis heute noch.

Die Untersuchung der russlanddeutschen Literatur der zweiten Hälfte des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts zeigt in der Sowjetunion und dann in der GUS und Deutschland ein deutliches Anwachsen ihrer Vielfalt und eine Verkomplizierung der Poetik. Dies entstand durch die allmähliche Adaption der Russlanddeutschen im literarischen Raum. Auf das Fehlen eines gleichartigen Bildes in der russlanddeutschen Literatur (d.h. es gibt ein verschiedenes Tempo in der Entwicklung der literarischen Erscheinungen) weisen beispielsweise solche Fakten hin: Das Drama entwickelt sich passiver als andere Gattungen; die Massenliteratur ist ungewöhnlich aktiv.

Die russlanddeutsche Literatur ist ein einzigartiges künstlerisches Phänomen, das von einer jungen Ethnie hervorgebracht wird, deren Schicksal voll von historischen Peripetien ist. Unter dem unzweifelhaften Einfluss der deutschen und der russischen Kultur bleibt die russlanddeutsche Literatur dennoch ethisch eigenständig. Die deutsch-russische literarische Bilingualität der Russlanddeutschen ist ein positiver Faktor: Nach der Theorie Juri Lotmans beginnen eine beliebige Sprache, Literatur, Text unter dem Einfluss von „anderen" neue Energie zu generieren.[41] Die Literatur der Russlanddeutschen ist in der künstlerischen Peripherie angesiedelt, aber sammelt in sich Kräfte an, die ihr erlauben, sich dem Zentrum des literarischen Prozesses anzunähern.

Die freiwillig vollzogene geographische Verpflanzung der Hauptmasse der russlanddeutschen literarischen Kräfte aus der Tiefe des Kontinents (Sibirien, Ural, Kasachstan usw.) nach Zentraleuropa (Deutschland) zeigte, dass die russlanddeutschen Literaten nach ihrer Ankunft in Deutschland nicht mit der deutschen Umgebung verschmelzen. Dabei lässt sich allerdings die Dauerhaftigkeit dieses Prozesses über mehrere Generationen nicht vorhersagen.

Literatur

Belger, Herold (2010): Russlanddeutsche Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Biografien und Werkübersichten. Erweiterte Neuauflage 2010. Ins Deutsche übersetzt und ergänzt von Erika Voigt und Irina Leinonen. Berlin.

Chiellino C. (2000): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart.

[41] Siehe dazu das Buch: Лотман (2004).

Keil, R. (1994): Russland-Deutsche Autoren. Weggefährten, Weggestalter 1964-1990. Flensburg.

Mater, Edmund (2009): Das Autorenlexikon der Russlanddeutschen. In vier Bänden. Lage.

Moritz, A. (2003): Lexikon der russlanddeutschen Literatur. Düsseldorf.

Pfeffer, N. (1998): Zeit der Liebe: Lyrik. Moskau.

Ritter, A. (1997): Literarische Belanglosigkeiten oder ignorierte Literatur? Wachsendes Interesse für die deutschsprachige Literatur des Auslands. In: Kulturpolitische Korrespondenz. – № 303/304 von 30.04.1977. 20-24.

Warkentin, J. (1999): Geschichte der russlanddeutschen Literatur aus persönlicher Sicht. Stuttgart.

Баева, Н. (2004): У российско-немецкой литературы нет будущего: так считает детская писательница Нора Пфеффер. // Европа-Экспресс. Берлин. № 26 (329). 21-27 июня.

Бадиков, В.В. (2002): Линия судьбы. Творчество Бахытжана Канапьянова в историко-литературном контексте эпохи. Алматы.

Брунов, А. / Гагин, В. (2005): «Это чисто русское слово – воля…» // Люди и песни. № 5 (7). Сентябрь-октябрь. М.

Вебер, В.В. (1992): Не утратив внутренней свободы // Лира семи городов: Стихи / Пер. с нем. Сост. В. Вебера и Е. Витковского; вступ. ст. и справки об авторах В. Вебера. М. 3-14.

Вежбицкая, А. (2001): Сопоставление культур через посредство лексики и грамматики. М.

Герман, А.А. / Иларионова, Т.С. / Плеве, И.Р. (2005): История немцев России. Учебное пособие. М.

Зейферт, Е.И. (2007): Этническая картина мира российских немцев и жанровые процессы: механизм сопряжения // Российское государство, общество и этнические немцы: основные этапы и характер взаимоотношений (XVIII-XXI вв.). Мат. XI межд. научн. конф., 1-3 ноября 2006 г. Под редакцией А.А. Германа. М. 416-437.

Зейферт, Е.И. (2009): Жанр и этническая картина мира в поэзии российских немцев второй половины XX – начала XXI вв. Германия, Лаге.

Кириков, Б. / Фогт, Э. (2011): Архитектор Карл Шмидт. Спб.

Кубрякова, Е.С. (1986): Номинативный аспект речевой деятельности. М.

Лотман, Ю.М. (2004): Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. Спб.

Народы России. Энциклопедия / Гл. ред.: В. Тишков. Редколл.: В. Александров, С. Брук и др. М., 1994.

Шмидт, А. (2003): Здесь и там. Алматы.

Янке, С. (2004): Наедине. Стихи. Песни. Мемминген.

Übersetzung aus dem Russischen von Henrieke Stahl.

Willem G. Weststeijn (Amsterdam)

Das lyrische Ich in der russischen Gegenwartsdichtung

In der elften Nummer, der Novembernummer, der literarischen Zeitschrift „Snamja“ [Знамя / Das Banner] des Jahres 2012[1] stellte der Chefredakteur der Zeitschrift Sergei Tschuprinin die These auf, dass in der russischen Gegenwartsdichtung das lyrische Ich nur selten vorkommt und bei manchen Dichtern sogar ganz abwesend ist. Während, wie er schreibt, im Lauf von gut zweihundert Jahren fast alle russischen Dichter in der ersten Person schrieben, so dass Lyrik gewissermaßen synonym war mit Ich-Dichtung, gibt es in der russischen Gegenwartsdichtung einen ganz anderen Trend. Das lyrische Ich scheint fast verschwunden zu sein, und wenn es auftritt, dann ist es eher wie ein Beobachter oder jemand, der sich an etwas erinnert, als einer, der aktiv an einer Handlung beteiligt ist, oder als einer, der seine Gefühle ausdrückt oder Gedanken äußert.

Wer einigermaßen mit der russischen Gegenwartsdichtung vertraut ist, wird die von Tschuprinin wahrgenommene Tendenz leicht bestätigen können. Es gibt in der Tat heute ziemlich viele Gedichte ohne ein ausgeprägtes lyrisches Ich, und der Sprecher im Gedicht (das lyrische Subjekt)[2] ähnelt zumeist eher dem objektiven Erzähler eines Romans oder einer Geschichte. Gefühlsausdruck der ersten Person findet sich kaum.

Die Abwesenheit des lyrischen Ich in der russischen Gegenwartsdichtung kann tatsächlich als ein Trendbruch mit der Vergangenheit betrachtet werden. Wenn man das Inhaltsverzeichnis der Ausgaben russischer Dichtung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts aufschlägt – ganz zweckdienlich sind die Ausgaben in der bekannten Reihe «Библиотека поэта» [Bibliothek des Dichters], in denen die Titel der aufgenommenen Gedichte alphabetisch geordnet sind – dann kann man konstatieren, dass fast immer eine Anzahl von Gedichten mit «Я» [Ich] anfängt, oder dass «я» schon in der ersten Verszeile genannt wird. Das betrifft nicht nur die Dichter der Romantik – Puschkin, Lermontow, Tjuttschew, Fet – die als typische Ich-Dichter bezeichnet werden können, sondern

---

[1] Чупринин (2012).

[2] Ich gehe davon aus, dass es kein Gedicht gibt ohne ein lyrisches Subjekt, wie es auch keine Geschichte gibt ohne Erzähler (sogar ein Gedicht wie «Поэма конца» [Gedicht des Endes] des russischen Futuristen Wassilisk Gnedow, dass nur einen Buchstabe umfasst, enthält ein lyrisches Subjekt). Die Bezeichnung „lyrisches Ich“ wird verwendet, wenn im Gedicht tatsächlich ein „Ich“ auftritt oder genannt wird. In der russischen Literaturwissenschaft wird, wenn im Gedicht vieles über das „Ich“ gesagt wird, öfters auch die Bezeichnung „der lyrische Held“ benutzt.

auch Dichter anderer Richtungen, sogar Richtungen, die nur wenig mit der Romantik gemein haben. So stößt man bei dem bedeutendsten Dichter des russischen Realismus, Nikolai Nekrassow, abgesehen von gesellschaftskritischen Gedichten, regelmäßig auf ganz persönliche Ich-Gedichte. Der Dichter des russischen Futurismus Wladimir Majakowski ist ein ausgesprochener Ich-Dichter[3], und das gilt auch für die Dichter, die in den fünfziger und sechziger Jahren Furore machten, wie Bella Achmadulina und Andrei Wosnessenski. Auch Brodsky hat viele Gedichte verfasst, in denen das lyrische Ich im Mittelpunkt steht.

Die Entwicklung der deutschen Dichtung verlief ähnlich. Das lyrische Ich tritt in der Dichtung der Sturm-und-Drang-Periode und der Romantik – Goethe, Schiller, Brentano, von Eichendorff, Mörike, Heine – oft auf, aber auch in den Gedichten der Dichter späterer Perioden, vom Naturalisten Arno Holz und Symbolisten Stefan George bis Rilke, Trakl, Benn, Erich Fried und Rose Ausländer, um nur einige zu nennen. Ich habe dagegen in den Gedichten von gegenwärtigen deutschen Dichtern, wie, zum Beispiel, Durs Grünbein, Christoph Meckel, Jan Wagner und Lutz Seiler verhältnismäßig wenig „ich" angetroffen.

Es ist nicht verwunderlich, dass im Allgemeinen das lyrische Ich in der Dichtung eine wichtige Rolle spielt, nicht nur in Gedichten, die als Gefühlsausdruck bezeichnet werden können und womit Lyrik oft assoziiert wird, sondern auch in weniger emotionaler Dichtung, wie in philosophischen und beschreibenden Gedichten. Was die Lyrik von anderen literarischen Texten unterscheidet (etwa Drama und erzählender Prosa), ist nicht der Inhalt (es gibt keine notwendige Beziehung zwischen Lyrik und Gefühl), sondern die Sprechsituation. Ein Gedicht ist im Prinzip ein Monolog, das heißt, dass es einen Sprecher gibt, der den ganzen Text präsentiert. In dem Monolog wendet er sich oft an einen Adressaten. Der Adressat kann eine Person sein, wie üblich in der Liebeslyrik, aber auch ein Gegenstand, ein Land, eine Naturerscheinung, ein abstrakter Begriff und so weiter. Diese monologische Sprechsituation ist anders als im Drama, das gewöhnlich eine dialogische Sprechsituation kennzeichnet, und in der erzählenden Prosa, wo es zwischen dem primären Sprecher, dem Erzähler, und den sekundären, untergeordneten Sprechern, den Figuren, eine hierarchische Beziehung gibt.

Der Sprecher im Gedicht wird oft der Dichter genannt, aber es ist selbstverständlich zu bevorzugen, für den Sprecher eine andere Bezeichnung zu wählen, weil der Sprecher, als Instanz im Gedicht, nicht notwendig mit dem Dichter selbst zusammenfällt. Der Erzähler in einem narrativen Text ist auch nicht identisch mit dem Autor. Der Sprecher im Gedicht ist das lyrische Subjekt; wenn der Sprecher explizit in der Ich-Form spricht, können wir ihn als das lyrische Ich bezeichnen. Da der poetische Text in der Regel monologisch ist, ist der Sprecher (das lyrische Subjekt) oft von ausschlaggebender Bedeutung. Alle Worte des Textes kommen in der Regel von ihm und sind auch, wenn er über sich selbst spricht, unmittelbar an ihm beteiligt. Häufig ist der Sprecher die zentrale Figur

---

[3] Siehe dazu Weststeijn (1989), Вестстейн (1988).

(der lyrische Held) des Gedichts, und auch wenn das lyrische Ich fehlt, werden wir das, was der Sprecher sagt, doch mit diesem verbinden. Wenn ein Gefühl ausgedrückt, ein Erlebnis erzählt oder eine Wahrnehmung beschrieben wird, lesen wir den Text als das Gefühl oder die Wahrnehmung des lyrischen Subjekts. Im monologischen Text gibt es nur eine Perspektive, die des Sprechers. Im Hinblick auf die wichtige Rolle des lyrischen Subjekts in dem poetischen Text ist es angebracht, die Analyse eines Gedichts nicht mit formalen Aspekten wie Metrum, Rhythmus, Strophenbau zu beginnen, sondern eben mit der Beschreibung und Identifikation des lyrischen Subjekts. So zum Beispiel in dem berühmten Gedicht „Hamlet“ aus Boris Pasternaks „Doktor Schiwago“:

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.[4]

Stille ward’s. Ich steh im Rampenlichte.
An die Tür mich lehnend lausch ich lang.
Suche zu erfassen die Geschichte
Meiner Zeit in fernem Widerklang.

Nächtlich starrt des Publikums Gewimmel,
Tausend Operngläser auf mich sehn.
Ist es möglich, Vater in dem Himmel,
Lass den Kelch an mir vorübergehn.

Herr, ich liebe dein gestrenges Planen,
Und ich spiele diese Rolle gern.
Doch dies Drama läuft in and’ren Bahnen,
Und für diesmal bleibt ich lieber fern.

[4] Пастернак (2004, S. 515).

Doch es lässt sich nichts mehr variieren,
Und ich muss den Weg zu Ende geh'n.
Und die Pharisäer triumphieren.
Es ist schwer, das Leben zu besteh'n.[5]

In dem lyrischen Ich kommen verschiedene Identitäten zusammen: Hamlet, ein Schauspieler der Hamlet spielt, Christus, Schiwago (im Roman: der Dichter des Gedichts), Pasternak als der Verfasser des Romans, der sich selbst beschreibt in all diesen Figuren. Ein derartiges Gedicht, mit solch einem prononcierten lyrischen Ich, findet man wohl kaum in der heutigen russischen Dichtung.

Auf die These Tschuprinins, das lyrische Ich in der russischen Gegenwartsdichtung sei fast verschwunden, haben verschiedene Dichter und Kritiker in derselben Nummer der Zeitschrift „Snamja", wo die These publiziert wurde, reagiert. Die meisten, wenngleich nicht alle, waren mit Tschuprinin einverstanden und haben versucht, Gründe dafür anzuführen, warum das lyrische Ich in der heutigen Dichtung nur eine geringe Rolle spielt. Andrei Rodionow (*1971), momentan einer der populärsten Dichter Russlands – stark beeinflusst von der Rockmusik –, ist der Meinung, in dieser Zeit sei das innere geistige Leben verschwunden. Der jetzige Mensch sei abhängig geworden von Narkotika und Alkohol, wie das Land abhängig sei von Öl und Gas. Das Ich des Dichters, der lautere lyrische Ausdruck, habe keine Bedeutung mehr. Für ihn, sagt er, ist es weitaus interessanter, über andere als über sich selbst zu schreiben. Ein für ihn typisches Gedicht fängt so an:

Майским вечером поздним в гостинце Тулы
В день президента Медведева инаугурации
в углу гостиничного бара сидел сутуло
корреспондент одной московской редакции[6]

Am späten Abend in einem Hotel in Tula
am Tag der Inauguration des Präsidenten Medvedev
saß gekrümmt in einer Ecke der Hotelbar
der Korrespondent einer Moskauer Redaktion

– und einer seiner rezenten Gedichtbände trägt den Titel «Люди безнадежно устаревших профессий»[7] [Menschen mit hoffnungslos altmodischen Berufen]. Rodionow schreibt tatsächlich über andere, obschon er in seinen oft stark „erzählerischen" Gedichten auch manchmal ein „Ich" introduziert. Wie in der Prosa kann man auch in der Poesie natürlich sehr gut über sich selbst erzählen, so dass „autobiografische Lyrik" entsteht, mit einem lyrischen Subjekt, das man mit dem „Ich-Erzähler" in der Prosa vergleichen kann.

Das Gedicht ist, zusammen mit vielen anderen Gedichten Rodionows, charakteristisch für eine wichtige Tendenz in der russischen Gegenwartsdichtung: die

---

[5] Übersetzt von Ludolf Müller. Zitiert nach Etkind (1984, S. 205 f.).

[6] Родионов (2010, S. 8). Übersetzung hier und der folgenden Gedichte von mir, W.G.W.

[7] Родионов (2008).

Episierung der Lyrik. Auf diese Episierung wird in mehreren Reaktionen auf Tschuprinins These hingewiesen. Man kann sich fragen, ob diese Tendenz tatsächlich die Folge des Verschwindens des inneren geistigen Lebens sei, wie Rodionow suggeriert, aber dass es diese Tendenz gibt, ist offensichtlich. Außer Rodionow können in diesem Kontext viele andere Dichter genannt werden, etwa Fjodor Swarowski (geb. 1971) und Boris Chersonski (geb. 1950). Swarowskis letzter, umfangreicher (mehr als 400 Seiten starker) Gedichtband hat den Titel «Путешественники во времени» [Reisende in der Zeit] und besteht zum größten Teil aus kurzen Erzählungen in dichterischer Form, in denen die auftretenden Figuren häufig namentlich genannt werden. Zum Beispiel das Gedicht «Банальность» [Banalität]:

Лёня учит японский
сам не знает зачем

что-то пишет
все время
делает на каких-то полях заметки

по-японски обращается
к Всевышнему
с просьбой о спасении

телевизор и радио не включает
больше
потому что кругом банальность[8]

Ljonja lernt Japanisch
weiß selbst nicht warum

schreibt etwas
die ganze Zeit
macht Notizen an bestimmten Rändern

auf Japanisch wendet er sich
an den Allerhöchsten
mit einer Bitte um Rettung

das Fernsehen und Radio schaltet er nicht
mehr ein
weil rundum Banalität ist

Boris Chersonski arbeitet als Arzt und Psychiater in Odessa und wird von vielen ‚der beste russische Dichter der Ukraine‘ genannt. Erst in den letzten zehn Jahren publiziert er regelmäßig, aber er nimmt jetzt eine prominente Position in der russischen Dichtung ein. In seinem Gedichtband «Семейный архив» [Familien-

[8] Сваровский (2009, S. 51).

archiv] (erste Ausgabe 1997, Neuauflage 2006)[9], den er in der Einleitung als „Roman in Versen“ bezeichnet, beschreibt er die Geschichte seiner jüdischen Familie. Die meisten der Beschriebenen kennt er nur von Fotographien und Erzählungen älterer Verwandter, weil sie schon gestorben waren, bevor er geboren wurde. Das Gedicht «Одесса, 1915. Две фотографии» [Odessa 1915. Zwei Photographien] fängt so an:

> Рахиль сфотографирована дома,
> за письменным столом, с книгой в руках.
> На столе – письменный прибор,
> узкая ваза в стиле модерн,
> стопки книг, часть которых
> узнаваема: альманахи «Шиповник»,
> «Чтец-декламатор»; два небольших
> бронзовых бюста (Андреева и Толстого),
> развернутые к объективу;
> на стене барельеф Ницше, чуть левее,
> на резной деревянной полочке,
> статуэтка в треуголке,
> со скрещенными на груди руками.[10]
>
> Rachel ist zu Hause photografiert worden,
> hinter ihrem Schreibtisch, mit einem Buch in ihren Händen.
> Auf dem Schreibtisch – Schreibwaren,
> eine schmale Vase, Jugendstil,
> Bücherstapel, ein Teil davon ist
> erkennbar: Jahrbücher des Schipovnik Verlags,
> des „Der Leser-Deklamator“; zwei kleine
> Bronzebüsten (Andrejew und Tolstoi),
> zum Objektiv gewendet;
> an der Wand ein Flachrelief Nietzsches, ein wenig nach links,
> auf einem holzgeschnitzten Brettchen,
> eine kleine Skulptur mit einem Dreispitz,
> die Arme über der Brust gekreuzt.

In beiden Fällen, bei Swarowski wie bei Chersonski, liegt ausschließlich vers libre vor. Es handelt sich dabei nicht um balladenartige Gedichte, aber um Gedichte, die zur Prosa tendieren. Der Unterschied zur erzählenden Prosa besteht hauptsächlich darin, dass es eine Aufteilung des Textes in, insbesondere bei Swarowski, kurze Verszeilen und eine Einteilung in Strophen gibt. Außerdem sind die Gedichte erheblich kürzer als eine Prosaerzählung.

Ich sehe zwei mögliche Ursachen für diese Episierung der Dichtung, jedenfalls zwei Aspekte, welche die Episierung stimuliert haben könnten. Die erste ist die Entwicklung in der russischen Prosa der Nullerjahre dieses Jahrhunderts. Im Jahr 2000 publizierte der junge Schriftsteller Sergei Schargunow in der zentralen

---

[9] Respektive Odessa und Moskau.

[10] Херсонский (2006, S. 20).

literarischen Zeitschrift „Nowyj mir“ [Новый мир / Neue Welt] ein Manifest, in welchem er erklärte, dass der Postmodernismus zu Ende sei und eine neue Strömung begonnen habe: der „Neue Realismus“. Dieser neue Realismus hat sich tatsächlich entwickelt, und bei manchen Schriftstellern können wir heute naturalismusartige Beschreibungen des alltäglichen Lebens in der Großstadt oder der Provinz finden, mit besonderer Beachtung der negativen Seite dieses Lebens, wie zum Beispiel in dem Roman Sentschins «Елтышевы» [Die Jeltyschews]. Diesen Realismus-Naturalismus finden wir auch in der Dichtung.

Eine weitere mögliche Ursache für die Episierung der aktuellen russischen Dichtung, insbesondere für die Episierung im vers libre, ist die Existenz und die Popularität der Website „stichi.ru“. Auf dieser Site kann jedermann seine Gedichte veröffentlichen – nichts wird abgelehnt. Es versteht sich, dass an die Website, diese „Krondomäne naiver Dilettanten“, Gedichte geschickt werden, welche die formalen Merkmale „echter“ Gedichte haben: Reim, Metrum, Einteilung in Strophen von, meistens, vier Zeilen, und die vor allem von Liebe, Natur und insbesondere natürlich «душа», der Seele, das zentrale Wort der Amateur-Versemacher, handeln. Die Site enthält jetzt mehr als zwanzig Millionen Gedichte, geschrieben von etwa fünfhunderttausend „Dichtern“. Im Hinblick auf diesen Ozean von naivem Selbstausdruck kann man leicht verstehen, dass es für den „echten“ Dichter kaum mehr möglich ist, ein seriöses lyrisches Gedicht in der traditionellen Form zu schreiben. Sowohl mittels der Episierung als der freien Verse distanziert man sich von der Welt der „stichi.ru“. Diese bewusste Distanz kann man auch in der Dichtung des kürzlich verstorbenen Dichters Arkadi Dragomoschtschenko (1946–2012) konstatieren. Sein vers libre ist nicht narrativ, aber er ist oft charakterisiert worden als philosophische Poesie[11]. Auch in dieser reinen Gedankenlyrik fehlt der Gefühlsausdruck.

In seinem Manifest über den neuen Realismus behauptete Schargunow zwar, dass der Postmodernismus beendet sei, aber es ist klar, dass bestimmte Aspekte des Postmodernismus auch im neuen Jahrhundert noch weiterwirken. Im ironischen Postmodernismus der neunziger Jahre – in der Poesie vertreten durch die Konzeptualisten Dmitri Alexandrowitsch Prigow, Timur Kibirow, Lew Rubinstein und andere, war Selbstausdruck durchaus nicht angebracht. Stattdessen findet sich in dieser Zeit eine ganze Menge von Experimenten, wie zum Beispiel die Kartothekdichtung Lew Rubinsteins oder die ausgesprochene Vorliebe für Palindrompoesie. Es gibt tatsächlich viele Ursachen für die untergeordnete Rolle des lyrischen Ich in der jetzigen russischen Dichtung.

Obwohl diese untergeordnete Rolle des lyrischen Ich nicht in Abrede gestellt werden kann, teilt nicht jedermann die Auffassung Tschuprinins. Der Dichter und Redakteur der Lyrikzeitschrift „Arion“, Alexei Aljochin, bagatellisiert das ganze Problem. Nach seiner Ansicht gibt es immer ein lyrisches Ich, und man

[11] Siehe zum Beispiel das Vorwort (Скидан 2011) und das Nachwort (Павлов 2011) in: Драгомощенко (2011).

könne nur von einer bestimmten Zurückhaltung in der Anwendung des lyrischen Ich sprechen. Das lyrische Ich sei jetzt vielleicht weniger prononciert, aber das sei öfters nur Schein.[12] Wenn der Dichter andere Pronomina verwendet: du, wir, er, sie, würden sie alle faktisch „ich“ bedeuten.[13]

Die ausführlichsten Einwände gegen Tschuprinins These hat die Kritikerin Irina Rodnjanskaja vorgebracht, die viel über die russische Gegenwartsdichtung geschrieben hat. Sie gesteht zwar ein, dass es in der heutigen russischen Dichtung eine Tendenz zur Prosa gibt, bestreitet aber, dass die Position des lyrischen Ich weniger wichtig wäre, geschweige denn, dass es unsichtbar oder sogar verschwunden wäre. Als Beispiele nennt sie eine Anzahl Dichter, in deren Werk das lyrische Ich nach ihrer Meinung als „Prisma des Autorbewusstseins“ funktioniert.[14] Es handelt sich um bekannte Dichter wie Sergei Gandlewski, Alexander Kuschner, Jelena Schwarz, Oleg Tschuchonzew und Bachyt Kenschejew. Alle diese Dichter sind Rodnjanskajas Altersgenossen und gehören zu der älteren Generation, die in der Sowjetzeit debütierte, noch bevor der Postmodernismus sich durchgesetzt hatte. Außer Jelena Schwarz, die schon gestorben ist, publizieren sie alle noch regelmäßig, aber man kann sie doch eigentlich nicht als Vertreter der russischen Dichtung des einundzwanzigsten Jahrhunderts betrachten. Kuschner wurde 1936 geboren, Tschuchonzew 1938, Kenschejew 1950, Gandlewski 1952: Sie alle gehören zu der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Jüngere Dichter scheinen für Rodnjanskaja weniger interessant zu sein.

Beifall bekommt Rodnjanskaja von dem Kritiker, Redakteur der Zeitschrift „Woprosy literatury“ [Вопросы литературы / Fragen der Literatur] und Professor an der RGGU Igor Schajtanow. Seiner Meinung nach findet man unter denen, die jetzt Dichtung schreiben und publizieren und die jünger als fünfzig Jahre sind, keine großen Namen, nur Stilfluktuationen. Das ist natürlich eine Geschmackssache – Schajtanow urteilt gerne nach seinem eigenen Geschmack, wie sein Buch «Дело вкуса. Книга о современной поэзии» [Eine Sache des Geschmacks. Ein Buch über die zeitgenössische Dichtung] aus 2007 zeigt – denn es gibt heute zweifellos talentierte junge Dichter wie, zum Beispiel, Polina Barskowa und Anastassija Afanassjewa. Große Namen sind das vielleicht noch nicht, aber das gilt auch für die russische Prosa dieser Zeit. Eigentlich warten wir auf wirklich große, weltbedeutende russische Autoren, die nach dem Tode Solschenizyns und Brodskys noch nicht erschienen sind, aber die die russische Literatur, angesichts ihrer ruhmreichen Tradition, bestimmt wieder haben wird.

---

[12] Чупринин (2012, S. 203 f.).

[13] Alexei Uljukajew in: Чупринин (2012, S. 206).

[14] Чупринин (2012, S. 202).

Literatur

Вестстейн, В.Г. (1988): Лирический субъект в поэзии русского авангарда. In: Russian Literature. 24-2. 1988. 235-257.

Драгомощенко, А. (2011): Тавтология. М.

Павлов, Е. (2011): Послесловие // Драгомощенко, А.: Тавтология. М. 438-445.

Пастернак, Б. (2004): Полное собрание сочинений. Т. IV. Доктер Живаго. М.

Родионов, А. (2008): Люди безнадежно устаревших профессий. М.

Родионов, А. (2010): Новая драматургия. М.

Сваровский, Ф. (2009): Путешественники во времени. М.

Скидан, А. (2011): Предисловие // Драгомощенко, А.: Тавтология. М. 5-12.

Херсонский, Б. (2006): Семейный архив. М.

Чупринин, С. (2012): Стихи без героя? // Знамя. № 11. 2012. 197-215.

Шайтанов, И. (2007): Дело вкуса. Книга о современной поэзии. М.

Шайтанов, И. (2011): И все-таки – двадцать первый... Поэзия в ситуации после-пост-модерна // Вопросы литературы. № 4. 2011. 9-43.

Etkind, E. (1984): Russische Lyrik von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart. München.

Weststeijn, Willem G. (1989): Das lyrische Subjekt. In: Flaker, A. (Hg.): Glossarium der russischen Avantgarde. Graz / Wien. 368-389.

Juri Orlizki (Moskau)

Die Spezifik des Verses in der neuesten russischen Dichtung

In der russischen Gegenwartsdichtung nehmen die traditionellen gewohnten Versformen – gereimte Syllabotonik und Tonik – nach wie vor einen bedeutenden Platz ein. Jedoch hat sich die Bandbreite der verwendeten Formen außerordentlich vergrößert, insbesondere zugunsten einer Erweiterung des formalen und metrischen Repertoires und speziell hinsichtlich der Strophenformen.

Es ist vor allem das besondere Interesse der Dichter an den sogenannten „langen“ (vielfüßigen) Metren zu erwähnen, das äußerst charakteristisch z.B. für Alexander Kuschner und die Dichter seiner Schule sowie in Moskau für Oleg Tschuchonzew ist. Die langen Metren bewirken einen meditativen philosophischen Charakter des Verses und geben ihm akademisches Gewicht.

Lew Lossew greift dabei nicht nur auf den in der russischen Dichtung seltenen 7-füßigen Jambus zurück, sondern verletzt auch regelmäßig dessen Schema und geht immer wieder zum sog. Dolnik [дольник[1]] über.

В немецком мерзком поезде я ночь провел без сна,
но был утешен тишиной пустого ресторана
в Остенде. Через два часа из синего тумана
потихоньку стала вылезать любезная белизна.
И, не оглянувшись назад, где гальциона вьется,
на берег Альбиона я ступил опять.
(Живи, как пишешь, говоришь? Но что-то не живется,
а если что и пишется — так, на память записать.)
(8—20 сентября 1989 года)[2]

Im abscheulichen deutschen Zug verbrachte ich die Nacht ohne Schlaf,
wurde aber getröstet von der Stille des leeren Restaurants
in Ostende. Nach zwei Stunden begann aus dem blauen Dunst
allmählich das liebliche Weiß hervorzukriechen.
Und, ohne zurückzublicken, wo Halkyone kreist,

---

[1] Anm. d. Übers.: „russisches Versmaß. Nimmt eine Zwischenstellung zwischen dem syllabotonischen und rein tonischen Versifikationssystem ein. Wie die syllabotonischen Versmaße verfügt der Dolnik über einen spürbaren inneren Rhythmus, der durch den Wechsel starker Stellen (Ikten) und schwacher Stellen (Intervalle zwischen den Ikten) geschaffen wird; den starken Stellen entsprechen in der Regel betonte, den schwachen unbetonte Silben […]. Der Umfang der Intervalle zwischen den Ikten ist im Unterschied zu den syllabotonischen Versmaßen allerdings nicht konstant, sondern variabel und schwankt in einer Bandbreite von 1 – 2 Silben […].“ (Гаспаров 2001, S. 235).

[2] Лосев (1996).

betrat ich wieder die Küste Albions.
(Leb, wie du schreibst, sagst du? Aber irgendwie lässt sich nicht leben,
und wenn sich etwas schreiben lässt – dann so, für das Gedächtnis aufschreiben.)
(18.–20. September 1989).

Noch auffälliger (auf acht, zehn oder mehr zweisilbige Versfüße) verlängern andere Autoren die Verszeile, was die Herausgeber ihrer Bücher bisweilen dazu zwingt, den Text auf untraditionelle Art und Weise anzuordnen, nämlich im Querformat. Hier lassen sich Wladimir Strotschkow, Valeri Schubinski, Jewgeni Karassew, Stanislaw Lwowski oder Autoren der älteren Generation wie Alexander Kuschner und Oleg Tschuchonzew nennen, die die lange Verszeile auch in der sowjetischen „unifizierten" Periode ihres Schaffens bevorzugten.

Nikolai Kononow verlängert z.B. auch dreisilbige Metren bis aufs Äußerste; hier exemplarisch ein 7-füßiger Daktylus aus seinem Gedicht «Пиндарическая проза жизни» [Pindar'sche Prosa des Lebens] (der Titel bezieht sich demonstrativ auf den antiken Vers, der im russischen Bewusstsein als „lang" und zugleich als ungereimt [белый стих] gilt):

Так происходит, о родинка, летом на кухоньке жарконичтожной.
Бледно-зеленою россыпью в выварках спят, погляди, наповал огурцы.
Мамочка рыщет Брунгильдой то к банке, то к миске, вспотевшая, учит:
«Быть молодым крепышом, вот с такими бочк'ами, сынок, огурцу,
Чтоб не росперло его, чтоб трещал на излом, трррыть и хрясть, погляди».[3]

So geschieht es, oh Mutterländchen, im Sommer in der schwülwinzigen Küche.
Schau nur hin, als blassgrüne Sedimente im Sud schlafen jäh die Gurken.
Mamachen hetzt wie Brunhild bald zum Einmachglas, bald zur Schüssel, ist ins
Schwitzen geraten, belehrt:
„So ein strammes Mädel zu sein, mit solchen Hüften da, Söhnchen, die Gurke,
Dass es sie nicht auseinanderdrückt, dass sie aus allen Fugen platzt, krrrsch und
krach, pass nur auf."

In einem anderen Gedicht verlängert Kononow die anapästische Zeile auf acht Versfüße, wobei er ihre Versnatur durch eine demonstrative Alliteration – im Geist von Nabokovs Roman «Дар» [Die Gabe] – hervorhebt: «В лепоте лепрозория – линька лесбийской лепнины, и ливера ливни в Ливорно…»[4] [In der Lieblichkeit des Leprosoriums das Blättern des lesbischen Stucks, und das lebrige Nieseln in Livorno...].

Nicht selten wird ein solcher Vers zu einem logaödischen[5], z.B. bei Oleg Tschuchonzew, der sein Gedicht auf das „Igorlied" («Слово о полку Игореве») hin stilisierte und einen Abschnitt aus diesem Epos als Motto wählte: «Что ми

---

[3] Кононов (1999).

[4] Кононов Н. Большой змей // http://www.vavilon.ru/texts/prim/kononov2.html (24/12/2015).

[5] Anm. d. Übers.: Im deutschsprachigen Raum sind die Bezeichnungen „äolische Versmaße bzw. Strophen" sowie auch „Odenmaße" bzw. „-strophen" gebräuchlich.

шумить. что ми звенить давеча рано пред зорями»[6]. [Was braust dort, was brüllt dort so früh vor Tag?[7]]. Bei Tschuchonzew heißt es:

Зычный гудок, ветер в лицо, грохот колес нарастающий.
Вот и погас красный фонарь – юность, курящий вагон.
Вот и опять вздох тишины веет над ранью светающей,
и на пути с черных ветвей сыплется гомон ворон.[8]

Ein gewaltiges Heulen, Wind ins Gesicht, der Räder wachsendes Getöse.
Und da verlosch die rote Lampe – die Jugend, das Raucher-Abteil.
Und da weht wieder das Seufzen der Stille über der glitzernden Frühe,
und auf dem Weg rieselt von schwarzen Ästen das Wirrwarr der Krähen.

Die Verlängerung der Zeile führt praktisch unausweichlich zu einer Verkomplizierung der Struktur der Verszeile. Wenn der Autor im Rahmen der traditionellen Syllabotonik bleibt, kann im Vers eine Zäsur auftauchen (manchmal sogar zwei), die sowohl fixiert auch als beweglich sein kann. Außerdem halten sich die zeitgenössischen Dichter öfter nicht an feste Versfußzahlen und verwenden also den freien Vers [вольный стих[9]]. Schließlich ändert sich in einigen Fällen an der Zäsur auch das Metrum – die interessantesten derartigen Experimente stammen ebenfalls von Kononow. So ist sein Gedicht «Чтобы роза Роллс-Ройса упрела на альпийской кушетке…» [Damit die Rose Rolls-Royce auf der alpinen Liege schwitzt…] hauptsächlich im Daktylus (d.h. 11 vollständige von insgesamt 16 Versen sowie zwei Halbverse in kombinierten polymetrischen Zeilen) geschrieben, jedoch „verfällt" der erste Vers in ein anapästisches Schema; zwei weitere stellen eine Kombination aus dreisilbigen Metren dar: aus einem vierfüßigen Daktylus und einem ihn nach der Zäsur ablösenden dreifüßigen Amphibrachys sowie aus einem zweifüßigen Anapäst, der in der Versmitte in einen vierfüßigen Daktylus übergeht. Als „modellhaft" ist der seltene 6-füßige Daktylus anzusehen, in dem 5 Verse stehen; an zweiter Stelle der 7-füßige Daktylus (5 Verse); zwei weitere Verse weisen eine 8- und einer eine 5-füßige Variante dieses Metrums auf. Acht Verse kann man, ungeachtet ihrer Silbenlänge, als zäsurlos ansehen, eine weitere weist eine Zäsur ohne Verkürzung des Versfußes vor der Zäsur auf, in den übrigen fünf monometrischen Verszeilen geht an der Zäsur eine Silbe verloren.

Außerdem stößt man in den 16 Versen des Gedichts auf relativ viele – ganze fünf – Tribrachien, wobei drei von ihnen am Anfang der Verszeile stehen, dazu

---

6 Чухонцев О. Зычный гудок, ветер в лицо, грохот колес нарастающий… // http://chuhoncev.poet-premium.ru/poetry/izbran.html#1 (24/12/2015).

7 Anm. d. Übers.: In der Übertragung von Rainer Maria Rilke, nach der Ausgabe: Das Igor-Lied, S. 38.

8 Чухонцев О. Зычный гудок, ветер в лицо, грохот колес нарастающий… // http://chuhoncev.poet-premium.ru/poetry/izbran.html#1 (24/12/2015).

9 Anm. d. Übers.: zu unterscheiden von «свободный стих», dem „Vers libre", von dem noch die Rede ist.

kommt ein weiterer Halbvers nach einem anderen Metrum; in einem Vers stehen gleich zwei Tribrachien. Auf diese Art und Weise wird der gleichmäßige Fluss des Metrums fortwährend durch lange Intervalle zwischen den Betonungen unterbrochen. In einem weiteren Fall findet sich eine überzählige Betonung auf der letzten Silbe eines daktylischen Verses vor der Zäsur, hinter der ein Amphibrachys beginnt. D.h., alle Abweichungen und Verletzungen der Versdisziplin, die grundsätzlich völlig zulässig sind, finden sich im Gedicht verhältnismäßig häufig und folgen dabei nicht selten aufeinander, was daran hindert, den Text als gänzlich korrekten Daktylus wahrzunehmen.

Weiterhin wenden sich die zeitgenössischen Autoren häufig Varianten klassischer Metren mit einer unterschiedlichen Zahl an Versfüßen zu (solchen, in denen sich die Versfußzahl geregelt ändert; z.B. fünf Füße in den geraden, 6 in den ungeraden Verszeilen); im 19. Jahrhundert waren sie regelmäßig zu finden, verschwanden jedoch in der sowjetischen Periode fast völlig. So stehen in dem Gedicht «С севера» [Aus dem Norden] von Igor Wischnewezki die ungeraden Verse im 5-füßigen Jambus, die geraden im 2-füßigen.

Wie schon angesprochen, werden auch die freien Metren [вольные метры] aktiviert, in denen bei der Beibehaltung des gewählten Metrums die Zahl der Füße in der Verszeile ungeregelt variiert (früher war dieses Phänomen fast ausschließlich im Fabelvers oder im dramatischen Vers anzutreffen).

Nicht selten lehnen die Dichter auch den Reim ab und gehen zum ungereimten, dem sogenannten „Blankvers" [белый стих] über; öfter kommen in einem Gedicht zusammen mit gereimten sogenannte „verwaiste" [холостые, wörtlich: ‚ledige' – Anm. d. Übers.], ungereimte Verse zur Verwendung, was ebenfalls einen Effekt von Versheterogenität bewirkt. In der frühen postsowjetischen Dichtung setzt ihre breite und mannigfaltige Anwendung ein, insbesondere im Zusammenhang mit der verbreiteten generellen Ausrichtung auf eine Lockerung des Textes, seine betonte Nicht-Kanonizität. In dieser Zeit greifen sehr viele Autoren zu „verwaisten" Versen im Bestand des gereimten Textes: Viktor Kriwulin, Alexei Zwetkow, Timur Kibirow, Sergei Stratanowski, Wladimir Kutscherjawkin, Wassili Filippow, Jelena Fanajlowa, Igor Wischnewezki, Grigori Daschewski, Dmitri Golynko, Maria Stepanowa, Danila Dawydow und viele andere. Als führend im Gebrauch solcher ungereimter Verszeilen gilt für diese Zeit Dmitri Prigow, bei dem dieses Verfahren das Ende der Dichtung (= das Ende des Verses) zur Schau stellt, seine Auflösung, die Angleichung an die Alltagssprache. Hierzu hebt er gewöhnlich die Reime und die metrische Organisation am Ende seiner Texte auf, die im versifikatorischen Sinne ganz traditionell beginnen.

Charakteristisch für eine Reihe von Dichtern ist das Interesse an der entfesselten Tonik – am sog. Akzentvers [акцентный стих], der sich durch große Schwankungen in der Verslänge und erhöhte Expressivität, die Heraushebung jedes

Wortes, auszeichnet. Zu unterschiedlichen Formen der Tonik bekennen sich sowohl Autoren, die sich an der historischen Avantgarde orientieren (Genrich Sapgir, Wladimir Ufljand), als auch in ihrer Schreibweise gänzlich traditionelle Autoren (Joseph Brodsky, Jewgeni Karassew). Äußerst bezeichnend ist beispielsweise die individuelle Variante dieses Verses, die von Joseph Brodsky in Umlauf gebracht wurde – ein freier ungereimter Akzentvers, den einige Forscher unbegründet zum Vers libre rechnen. In den Jahren der desparaten und beinahe schon epidemischen Beschäftigung mit Brodskys Dichtung (unter anderem der Versifikation) erschienen nicht wenige Nachahmungen seiner individuellen Schreibweise, darunter auch des ungereimten Akzentverses. In erster Linie ist hier das Gedicht der in den USA lebenden Dichterin Margarita Tjomkina zu nennen, die die Traditionen Brodskys konsequent und durchaus produktiv nutzt, wobei sie ihre eigene – geordnetere als bei ihm – Variante des ungereimten Akzentverses geschaffen hat:

Я хочу своё детское тело, как Гумберт хотел Лолиту,
Завёрнутое в полотенце морское с ветром, золотое,
не имеющее размера, только форму волны и лета,
разбежавшееся, переплывая озеро у пенёчка
с апрельскими тезисами, прогуляв школу, зарывшись
в ямку в песке на заливе, спрыгнувшее бы легко со сцены
в зал и по волнам-долам, по рядам ещё до того, как узнала,
что под асфальтом сплошные пляжи от Сены до Прибалтики.[10]

Ich will meinen kindlichen Körper, wie Humbert Lolita wollte,
In ein Strandtuch mit Wind gewickelt, ein goldenes,
ohne Größe, nur mit der Form der Welle und des Sommers,
der Anlauf genommen hat, den See beim Baumstumpf durchschwimmend
mit den April-Thesen, die Schule blaugemacht hat, sich an der Bucht
in eine Sandkuhle eingegraben hat, der leicht von der Bühne in den Saal
gesprungen wäre und durch Wellen und Täler, durch die Reihen noch bevor sie
erfahren hätte,
dass unter dem Asphalt von der Seine bis zum Baltikum dicht an dicht Strände
liegen.

Es ist zu sehen, dass am Gedichtanfang die Verse hinsichtlich der Syllabik gleich sind und zudem identische Endungen aufweisen; danach wird diese Regelmäßigkeit verletzt, jedoch in unbedeutendem Umfang, und es tauchen ebenfalls andersartige Klauseln auf. Somit nutzt die zeitgenössische Autorin nicht nur das von Brodsky ausgearbeitete rhythmische Modell eines reimlosen Akzentverses, sondern auch die diesem eigene grundsätzliche Variabilität.

Auch in traditionelleren Formen der Tonik gehen interessante Prozesse vonstatten, die, ebenso wie die parallel zu ihnen verlaufenden Veränderungen in der gegenwärtigen Syllabotonik, zur Anreicherung und Variabilität des Iktus-Cha-

---

[10] Темкина М. Я хочу своё детское тело, как Гумберт хотел Лолиту...
// http://vavilon.ru/texts/temkina0.html (24/12/2015).

rakters [иктность] und schließlich zur allmählichen Auflösung der klassischen Schemata, dem Anwachsen der Versfußzahl führen. So ist z.B. das unten angeführte Gedicht des Traditionalisten Oleg Tschuchonzew aus Sicht der klassischen tonischen Theorie am ehesten als Dolnik mit 9 Ikten zu interpretieren, obwohl er in keiner Verszeile alle Betonungen aufweist (real beträgt die Zahl der Betonungen in den meisten Versen sieben), oder als Akzentvers mit sieben Ikten:

Седой учитель начальных классов в пиджаке с заложенным рукавом
рассказывает о княгине Ольге и ее хитроумной мести древлянам,
а я гляжу за окно, где крыши косым отсвечивают огнем
и голуби уличные, кружась, над городом носятся деревянным.

Когда ж это было? Страшно представить: тысячелетье тому назад,
а любовь, разорванная войной, верна все так же и вероломна,
и голуби, бедные мировестники, все так же в гнезда свои летят,
и все еще Искоростень горит, и зарево буднично и огромно.[11]

Der grauhaarige Lehrer der Anfangsklassen in seinem Jackett mit zurückge-
schlagenem Ärmel
erzählt von der Fürstin Olga und ihrer listenreichen Rache an den Drevljanen,
und ich schaue aus dem Fenster, wo die Dächer das schräge Feuer widerspiegeln
und die Straßentauben kreisend über die hölzerne Stadt ziehen.

Wann war das wohl? Eine schreckliche Vorstellung: vor einem Jahrtausend,
und die Liebe, die vom Krieg zerrissen wurde, ist noch genauso treu und treue-
brüchig,
und die Tauben, die armen Friedensboten, fliegen noch genauso zu ihren Nestern,
und immer noch brennt Iskorosten, und der Feuerschein ist alltäglich und gewaltig.

In diesem seiner Entstehung nach individuellen Verstypus spielt bekanntlich der massive Einsatz von Enjambements (darunter auch solcher, die das Wort in zwei Teile spalten) eine Rolle, welche die „unnatürliche“ Zerstückelung der Rede aktualisieren, die nur für ihre gebundene Variante charakteristisch ist und der „gewöhnlichen“ Rede und der literarischen Prosa gegenübersteht. Als Beispiel für einen solchen Vers lässt sich ein Gedicht von Irina Maschinskaja anführen:

АВТОБУС. НЬЮАРК, НЬЮ-ДЖЕРСИ
Окно, газета, жара. Красот —
не видно. Черная женщина ест кроссворд.
По горизонтали: через проход
белая женщина ест кроссворд.
Август, с истории взятки гладки —
люди ложатся, как закладки,

[11] Чухонцев О. Седой учитель начальных классов в пиджаке с заложенным рукавом… // http://chuhoncev.poet-premium.ru/poetry/izbran.html#1 (24/12/2015).

прямо в анналы, минуя землю.
Я еду, едва приемлю.
[…][12]

BUS. NEWARK, NEW JERSEY
Fenster, Zeitung, Hitze. Schönheiten –
nicht zu sehen. Eine schwarze Frau verschlingt ein Kreuzworträtsel.
In der Horizontalen: auf der anderen Seite des Durchgangs
verschlingt eine weiße Frau ein Kreuzworträtsel.
August, von der Geschichte ist nicht viel zu holen –
die Menschen werden gelegt, wie Lesezeichen,
direkt in die Annalen, ohne Erde.
Ich fahre, nehme es kaum wahr.
[…]

In diesem Gedicht bemerkt man deutlich den demonstrativ aktiven (wie in vielen Gedichten Brodskys) Einsatz von Enjambements, die generell eine ungleiche Zahl von Betonungen aufweisende Tonik und die unsystematische (aus der Sicht des traditionellen Verses) Verteilung der Reime; fraglos wächst dabei die Rolle der Reime, und dieses Gedicht befindet sich eigentlich an der Grenze zu einem auf dem Reim aufbauenden Verssystem (dem sog. „Rajoschnik").

Dieser Typus eines Akzentverses mit ungleicher Betonungszahl, der die obligatorischen Reime „verliert", grenzt an einen weiteren Typus des zeitgenössischen russischen Verses – den Vers libre [верлибр]; dieser Vorgang lässt sich beispielsweise an dem Gedicht «Отдых на ипподроме» [Erholung auf der Pferderennbahn] von Jewgeni Karassew nachvollziehen, in dem Reime sporadisch auftauchen und verschwinden, manchmal sogar im Rahmen eines kurzen Textabschnittes; am Ende des Textes verschwinden die Reime gänzlich, und man kann ihn entsprechend als im Vers libre geschrieben qualifizieren. Bei der Betrachtung dieses Gedichts lässt sich erkennen, wie die Veränderung der Struktur und der Übergang von einem Verstyp (der freien halbgereimten Tonik, die an den Rajoschnik grenzt) zum Vers libre vonstattengeht; dabei ist charakteristisch, dass die Grenze zwischen den beiden benachbarten Versformen durch eine überlange Verszeile gekennzeichnet ist, die man als vershafte [версейная[13]] (d.h. prosaische) Strophen-Zeile bezeichnen kann, die in den Kontext der gebundenen Rede geraten ist, oder als nicht-normativ gedehnten Vers im Vers libre.

Nun zum folkloristischen Vers, genauer – zu seinen literarischen Nachahmungen, dem sog. literarischen „Rajoschnik" – einem Verstypus, in dem alles auf

[12] Машинская И. Автобус. Ньюарк, Нью-Джерси // http://samlib .ru/m/mashinskaja_i_w/russamerica.shtml (24/12/2015).

[13] Anm. d. Übers.: Abgeleitet von „verse" [версе]. Darunter versteht Orlizki eine „strophische Prosa, die aus superkurzen Absätzen besteht, die an überlange Verszeilen erinnern" (so in seinem Aufsatz: Орлицкий 1999).

dem Reim am Ende der Verszeile beruht. Eben der Reim bestimmt die Grenze jedes Verses, dabei muss er auffällig und aussagekräftig sein: Er ist nämlich das einzige, das diesen Vers von der Prosa unterscheidet. Der Rajoschnik, der auf die Sphäre des Volksverses ausgerichtet ist, ist in den letzten Jahren erneut in Gebrauch gekommen – hauptsächlich in der ironischen und humoristischen Dichtung –, z.B. bei Sapgir und Ufljand:

> […] как на этот на бой из под бабьих передников
> выезжал богатырь фома свет беренников
> беренников фома
> комаринский мужик
> любитель выпить задарма
> охоч до жен чужих
> выезжал он верхом
> на чугунке печном
> да проломили ему голову пшеничным блином
> с той поры фома беренников без памяти лежит
> а жена его сон покой сторожит
> зовут жену пирогея
> о здоровье мужа радея
> в изголовье сидит с помелом
> как проснется фома получит поделом…
> (фрагмент из «Рифмованной околесицы»).[14]
>
> […] und wie er in diesen kampf ausritt unter den schürzen der weiber hervor
> der recke foma der stattliche berennikow
> der berennikow foma
> der kerl aus komarin
> der gerne für lau einen trinkt
> der fremden frauen nachspringt
> der ritt aus zu pferd
> auf dem eisenherd
> und man brach ihm den schädel mit einem pfannekuchen
> seitdem liegt foma ohne besinnung
> und seine frau bewacht seine ruhe schlaf
> seine frau die heißt pirogeja
> um die gesundheit ihres mannes sorgt sie sich
> am kopfende sitzt sie mit dem besen
> wenn foma aufwacht wird sie ihm die leviten lesen
> (Fragment aus „Gereimter Unsinn“).

Auf diesen Verstypus greifen in den 1990–2000er Jahren Dichter unterschiedlichster Orientierung zurück – von den unmittelbaren (und meist mittelmäßigen!) Imitatoren der Volks- und Pseudo-Volksdichtung bis zu raffinierten Autoren wie z.B. Alexander Anaschewitsch.

---

[14] Уфлянд В. Рифмованная околесица // http://reading-hall.ru/publication.php?id=13179 (24/12/2015).

Jedoch vollzieht sich die maximale Erweiterung der Möglichkeiten des traditionellen russischen Verses zugunsten einer grundsätzlichen Erweiterung seiner strophischen Gestaltung: An die Stelle der unifizierten Quartette aus sowjetischer Zeit treten wohlvergessene Strophenformen der europäischen Dichtung früherer Jahrhunderte (Sonett, Terzine, Triolett, Oktave, Sestine, Odenstrophe und sapphische Strophe).

Die russischen Dichter der neuen Generation greifen immer häufiger auch zum syllabischen Vers. Anfangs verwendeten sie ihn nur zur Imitation des russischen Verses des 18. Jahrhunderts (J. Brodskys «Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром» [Nachahmung der von Kantemir verfassten Satiren] (1966); G. Sapgirs Zyklus «Жития» [Viten] (1970–1974)) und reproduzierten ihn dabei mit gewichtigen strukturellen Korrektiven. Nach diesem Prinzip schufen Oleg Ochapkin, Konstantin Mosgalow und Alexander Kondratow ihre Versuche einer „imitativen" Syllabik.

Wie Kriwulin zu Recht schrieb, „in den Versen von Oleg Ochapkin entstand eine tönende Mischung aus bis zur offenen Grobheit reichender Umgangssprache und wortgewandten hohen Redestilen, die an die russische Dichtung des 18. Jahrhunderts denken lässt, mit ihrer Annäherung des Weitentfernten"[15].

Eines der bekanntesten Gedichte Ochapkins, das von seinem Autor ganz im Stil der Syllabik «К душе моей» [An meine Seele] (1970) betitelt wurde, ist in einem regelmäßigen syllabischen Vers verfasst:

Каково тебе, душа, за гордость расплату
Чистоганом получать приправой к салату
Тайной вечери твоей, горечь окаянну,
Пиру брань предпочитать подобно Траяну?
Каково в спор вступать аж противу века?
Уж не гибелен ли спор тот для человека?
Вот, повержено в постель в Сосновой Поляне
Тело твое, моя душа, брошено, как в яме.
[…][16]

Auf welche Weise, Seele, wirst du die Abrechnung für den Stolz
In bar erhalten als Würze zum Salat
Deines letzten Abendmahls, die verfluchte Bitternis,
Dem Gelage die Schlacht vorziehen wie Trajan?
Auf welche Weise in den Streit eintreten wohl gegen dein Jahrhundert?
Ist dieser Streit denn nicht verderblich für den Menschen?
Dort, in das Bett in Sosnovaja Poljana verbannt,

---

[15] «[…] в стихах Олега Охапкина возникла гремучая языковая смесь просторечного до откровенной грубости и высокого до велеречивости стилей речи, заставляющая вспомнить о русской поэзии XVIII века, с ее сближением далековатостей» (Кривулин 2008, S. 350).

[16] Охапкин О. К душе моей // http://allpoet.ru/author/724/20417/index.php (24/12/2015).

Dein Körper, meine Seele, hingeworfen, wie in der Grube.
[…]

Hier haben wir es mit einem Dreizehnsilber mit normgerechter Zäsur und weiblichen Paarreimen zu tun, d.h. mit genau dem Vers, in dem die sog. „Wirschewiki“ [виршевики] im 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts ihre syllabischen Gedichte schrieben; darüber hinaus wird archaische Lexik aus eben diesen syllabischen „Wirschi“ [вирши] mit kontrastierend eingestreuten Realien aus dem zeitgenössischen Leningrad verwendet, worauf Kriwulin zu Recht als auf die wichtigste Besonderheit von Ochapkins gebundener Rede hinweist.

Jedoch weisen andere Gedichte Ochapkins aus den 1960–1970er Jahren, die sich ebenfalls eindeutig an den alten syllabischen Versen orientieren, Verse mit unterschiedlicher Silbenzahl auf und sind als Dolnik einzuordnen, nicht etwa als syllabische oder quasisyllabische Gedichte.

Spätere Experimente mit dem syllabischen Vers haben meist ihre exotische imitierende Färbung verloren und wurden relativ häufig in Gedichten verwendet, denen der archaische Nimbus gänzlich fehlt: Alexei Korezkis «Песенка о смерти Симеона Полоцкого (Опыт дословного перевода)» [Liedchen vom Tod des Simeon Polozki (Versuch einer wörtlichen Übersetzung)]; D. Golynko-Wolfsons «Десятисложник: опыт силлабики» [Zehnsilber: ein syllabischer Versuch]; Sergei Sokolowskis «Опыт силлабической организации» [Versuch einer syllabischen Organisation]; Werke von Dmitri Poleschtschuk und Philipp Minlos etc. Dabei weisen die Autoren der Neosyllabik in der Regel selbst auf das rhythmische Naturell ihrer Gedichte hin.

Selbstverständlich reproduziert die Mehrzahl der genannten Gedichte den syllabischen Vers nicht einfach, sondern gestaltet ihn auf die eine oder andere Weise um. So verzichtet Golynko-Wolfson in seinem Gedicht «Десяти-сложник: опыт силлабики» [Zehnsilber: ein syllabischer Versuch] auf den Reim (und entsprechend auf die durch den Paarreim verklammerten Doppelverse, die einfachste Form der strophischen Organisation), verwendet in den meisten Versen auch nicht die in der Syllabik obligatorische Zäsur, obwohl er alle Versenden streng mit Hilfe weiblicher Klauseln ordnet.

Gesondert zu erwähnen ist ein 1999 erschienenes ganzes Buch mit neuer russischer Syllabik: ein Band mit originalen Gedichten von Dmitri Polischtschuk mit dem weitläufigen – ganz im Geiste des 17. Jahrhunderts – Titel «Страннику городскому. Семисложники. Четырнадцать страниц из дневника путешествий по странному нашему городу да пять песенок старинными семисложными стихами с прибавлением книжицы из трех стихотворений, сочиненных на том пути иными силлабическими же размерами» [Dem städtischen Pilgrim. Siebensilber. Vierzehn Seiten aus einem Tagebuch über Streifzüge durch unsere wunderliche Stadt sowie fünf Liedchen in altehrwürdigen siebensilbigen Versen mit Hinzufügung eines Buchs aus drei Gedichten, geschrieben auf selbigem Weg mit anderen syllabischen Versmaßen].

Im Autornachwort schreibt Polischtschuk:

> Wie sich gezeigt hat, fordert das syllabische Schreiben eine besondere Beziehung zum Wort. Man lernt, sein Silben-Maß zu hören, die grammatischen Formen erscheinen quasi übereinander gelegt und zeigen in diesem holographischen Raum die Veränderungen der Länge und die Bewegung der Betonung. Für das Gehör werden die einzelnen Wortteile fühlbarer, ihre besonderen Bedeutungen und Färbungen. Die Etymologie und die innere Form der Wörter werden kenntlicher. Mit der Zeit entsteht eine auditive Gewohnheit – die Wörter in einem n-silbigen Vers „unterzubringen" erweist sich als nicht schwieriger, als in einer Zeile mit vierhebigem Jambus. Aber die Wahrnehmung des Versmaßes ist hier eine ganz andere, man kann von der „Wortartigkeit" der Syllabik (nicht zufällig gab es den Begriff «словес плетение» [Wortflechten]) sprechen, im Gegensatz zur „Metrizität" der Syllabotonik.[17]

Polischtschuk reichert seinen Band bewusst mit Mottos aus Texten alter russischer Dichter an, jedoch sind seine Gedichte selbst ganz und gar zeitgenössisch:

Дунь в одуванчик. Зима
выпорхнет, замельтешит.
Как вода, огонь, тюрьма,
так шито-крыто страшит.
Бесцветны его цветы,
беззвучен его рожок.
О, одуванчик, где ты
солнечный спрятал желток?

Борисовский пруд[18]

Puste auf die Pusteblume. Der Winter
flattert auf, flackert.
Wie Wasser, Feuer, Gefängnis,
so ängstigt er still und leise.
Fablos seine Blumen,
Klanglos sein Horn.
Oh, Pusteblume, wo hast du
deinen Sonnendotter versteckt?

Borisowski Teich

Wie wir sehen, bewahrt Polischtschuk die Paarigkeit der Reime nicht, sondern hält sich an die aus der Syllabotonik stammende Regel der Alternation und lässt männliche und weibliche Versenden sich abwechseln. Darüber hinaus ist jedes Gedicht mit einem Hinweis auf den Ort der Niederschrift versehen, was vor dem Hintergrund der äußersten Kürze des eigentlichen Textes einen spürbaren prosimetrischen Effekt bewirkt.

---

[17] Полищук (1999, S. 34 f.).

[18] Ebd., S. 16.

Nach der Puschkin-Epoche, die der russischen Dichtung eine besondere Form der Nachahmung antiker Verse eröffnete – den sogenannten russischen Hexameter – und ihrer kurzzeitigen Wiederauferstehung am Anfang des 20. Jahrhunderts entsteht in den letzten Jahrzehnten eine neue Welle der Begeisterung für Imitationen dieser Versform. In diesem Zeitraum verwenden Repräsentanten der unterschiedlichsten poetischen Generationen in einzelnen Gedichten den Hexameter: Polina Barskowa, Swetlana Bogdanowa, Jewgeni Wensel, Sergei Gandlewski, Danila Dawydow, Timur Kibirow, Wjatscheslaw Kuprijanow, Wladimir Kutscherjawkin, Olessja Nikolajewa, Valeri Nugatow, Alexei Parschtschikow, Arkadi Rowner, Genrich Sapgir, Olga Sedakowa, Viktor Sosnora, Sergei Stratanowski, Darja Suchowej, Jelena Schwarz – dabei meist in seiner etablierten traditionellen Form und dementsprechend mit Bezug auf seinen „antiken“ semantischen Nimbus [семантический ореол].

Beispielsweise nennt Sapgir sein elegisches Distichon – «Из Катулла» [Nach Catull]; allerdings erhält in ihm das antike Sujet einen völlig neuen Sinn:

С яблоком голубем розами ждал я вчера Афродиту
Пьяная Нинка и чех с польскою водкой пришли.[19]

Mit Apfel Taube Rosen habe ich gestern auf Aphrodite gewartet
Es kamen die betrunkene Ninka und ein Tscheche mit polnischem Wodka.

Die interessantesten Versuche mit verschiedenartigen Derivaten dieses Metrums sind jedoch mit seiner Modernisierung verbunden, die sich vor allem bei Kutscherjawkin und Stratanowski finden lässt. Die Experimente der zeitgenössischen russischen Autoren mit diesem Verstypus und seinen Derivaten berühren alle grundlegenden Gesetze dieses Verstypus und zielen dabei auf die Überschreitung von einem oder mehreren oder von allen zugleich.

So sind in den zeitgenössischen Hexameterderivaten sehr häufig Pyrrhichien an Stelle des Trochäus anzutreffen (vor allem im ersten und/oder vierten Versfuß) und Tribrachien an Stelle des Daktylus, was im Zusammenhang mit den übrigen daktylischen Versfüßen eine dezidierte Unterbrechung des Metrums schafft (diese „Freiheit“ praktizierte schon Afanassi Fet in seinen Derivaten; mitunter finden sich auch überzählige Betonungen).

Manchmal erfasst die Kontraktion zum Trochäus auch den fünften Versfuß, der üblicherweise als konstant daktylisch angesehen wird (der sog. „spondeische Hexameter“, auf den mich Sergei Sawjalow hingewiesen hat). In den Derivaten trifft man öfter verkürzte (oder umkehrt erweiterte) daktylische oder daktylisch-trochäische Verszeilen.

In den zeitgenössischen Derivaten wird regelmäßig auch die im klassischen Hexameter (im Unterschied zum sechsfüßigen russischen Pentameter) nicht vor-

[19] Сапгир (2008, S. 185).

gesehene Zäsur verwendet, dabei kann die Verszeile an dieser Stelle in zwei Halbverse zerbrechen. So unterteilt Stratanowski die Verse seiner Hexameter-Derivate praktisch immer auf eben diese Art und Weise. Igor Wischnewezki, ein weiterer Autor, der sich heute aktiv der Imitation antiker Metren zuwendet, unter anderem dem Hexameter, markiert die Zäsur mit Hilfe von Leerzeichen in der Versmitte.

Manchmal vollzieht sich in der zweiten Hälfte des Verses, nach der Zäsur, ein metrischer Wechsel zum Amphibrachys. Es existiert auch ein gereimter oder teilweise gereimter Hexameter. Schließlich findet in kürzeren Gedichten im Distichon eine Verdrängung des Pentameters durch den Hexameter statt, so dass dieses sich aus zwei Hexametern zusammensetzt, was die Bauprinzipien des elegischen Distichons und die ihm eigene Paarigkeit der Strophe verletzt.

Für Derivate auf eindeutig hexametrischer Basis mit den einzelnen Abweichungen, die oben aufgezählt wurden, wäre meiner Meinung nach die Bezeichnung „variabler Hexameter“ [переменный гексаметр] passend.

Im Rahmen dieser Tradition, als von der Hexameterform äußerst weit entfernte Derivate, lässt sich auch der sog. „umgekehrte“ Hexameter [перевернутый гексаметр] betrachten, ein jambisch-anapästischer Vers, und ebenfalls der Wechsel sechshebiger dreisilbiger Verszeilen unterschiedlichen Metrums im Rahmen eines Gedichts (der sog. Dreisilber mit variabler Anakrusis).

Dabei können sich in der realen poetischen Praxis im Rahmen eines Textes gleich mehrere Abweichungen vom kanonischen russischen Hexameter verbinden. Um einen solchen Vers als Derivat zu erkennen, müssen die Hauptcharakteristika dieses Verstypus (zumindest annähernd) befolgt sein:

- die Tendenz der meisten Verszeilen zur Sechsfüßigkeit;
- ein dezidiertes Vorherrschen von unbetonten Intervallen im Umfang von ein oder zwei Silben, die in Ausnahmefällen durch Pyrrhichien oder Tribrachien verlängert werden;
- eine männliche Anakrusis, die den daktylisch-trochäischen Charakter zumindest der ersten Vershälfte gewährleistet, und eine weibliche Klausel in der Mehrheit der Verse;
- das Fehlen oder der irreguläre Charakter der Reime.

Darüber hinaus können hexametrische Verszeilen im zeitgenössischen Gedicht in die Umgebung von Versen anderer Natur geraten, sowohl von syllabotonischen als auch tonischen und sogar des Vers libre; dies geschieht in polymetrischen Gedichten und auch im sog. heteromorphen Vers.

Die allgemeinste Form von Hexameterderivaten (oder der Quasihexameter, so die von mir vorgeschlagene Bezeichnung) ist der Dreisilber mit einer langen (um einen Mittelwert von sechs Versfüßen fluktuierenden) Verszeile, der das willkürliche Ersetzen von dreisilbigen Versfüßen durch zweisilbige an jeder beliebigen Stelle zulässt und dabei vorzugsweise ungereimt ist.

So lässt sich Stratanowskis Gedicht «За обязательным чтением…» [Bei der obligatorischen Lektüre…] als Hexameterderivat behandeln, das aus drei verkürzten Verszeilen (im dreifüßigen Daktylus) besteht, aus drei Versen im sechsfüßigen Daktylus und einem im fünffüßigen Trochäus (den man, wie oben gesagt, durchaus als Hexameter mit Pyrrhichien im ersten trochäischen Versfuß betrachten kann).

Die Hinwendung zu logaödischen Metren [логаэдические метры] wurde in den 1990er Jahren anfangs durch die direkte Bezugnahme auf antike literarische Autoritäten (Catull, Sappho und Horaz im Besonderen) legitimiert. Andererseits war die Aktivierung der logaödischen Versmaße auch ein Resultat der Evolution der Dolnik-Formen – anfangs des Dolniks von Zwetajewa, danach des von Brodsky; man kann sagen, dass die unerwartet breite Verwendung dieser festen metrischen Formen, die sich auf die antike Metrik berufen, zu gleichen Teilen das Ergebnis ihrer Natur nach gänzlich unterschiedlicher Prozesse ist. Dabei nutzt die russische Dichtung am Ende des 20. Jahrhunderts neben den logaödischen Metren im vollen Wortsinne (und bedeutend häufiger als diese) aktiv verschiedene Arten von quasilogaödischen Konstruktionen.

Häufiger als andere Gegenwartsdichter greifen zu logaödischen und quasilogaödischen Metren Sergei Sawjalow, Igor Wischnewezki, Grigori Daschewski, Maxim Amelin, Larissa Beresowtschuk und Dmitri Kutepow. In einigen Fällen beziehen sich die logaödischen Formen demonstrativ auf die Antike: z.B. durch den direkten Hinweis auf die Art der imitierten Strophe oder, wie in einem Gedicht von Maxim Amelin, durch die Adressierung im ersten Vers des Textes: «Мой Катулл! поругаемся, поспорим…» [Mein Catull! lass uns schimpfen, streiten…].

Dabei weisen die meisten zeitgenössischen Autoren den Leser häufiger auf die antiken Modelle hin, als dass sie deren strengen Bauprinzipien folgen: Dies betrifft auch die relativ häufige Verwendung des in den antiken Beispielen und früheren russischen Nachahmungen fehlenden Reims sowie die Verwendung von Pyrrhichien und viele individuelle Abweichungen von den traditionellen metrischen Schemata.

Während sich der Hexameter vor langer Zeit und fest als von der Syllabotonik zur Tonik übergehender Verstypus im Bewusstsein des russischen Lesers eingebürgert hat, als ein Dolnik mit spezifischen Regeln und Begrenzungen, so stellen die logaödischen Metren für das russische Gehör bis heute eine gewisse Schwierigkeit dar. Dieser strengste Typus der syllabotonischen Organisation des Wortmaterials, nicht nur auf der Ebene der Verszeile, sondern auch auf der Ebene der Strophe und des gesamten Textes, wirkt gerade angesichts seiner beispiellosen Komplexität, die für den an einfache und regelmäßige Rhythmen angepassten russischen Leser ungewohnt ist, nicht selten nur wie eine chaotische Ansammlung traditioneller Versfüße, eine Art Analogon des Vers libre. Zu einem we-

sentlichen Teil mit dieser Wahrnehmung des logaödischen Textes verbunden ist z.B. das Erscheinen von Ossip Mandelstams erstem und einzigem originalen Experiment mit dem freien Vers – seines „pindarischen Fragments“ «Нашедший подкову» [Der Hufeisenfinder].

Die logaödischen Formen sind in der russischen Dichtung, wie schon gesagt, mit einem weiteren im 20. Jahrhundert sehr populären Verstypus verbunden – dem Dolnik. In der Tat bestehen im klassischen russischen logaödischen Metrum alle Intervalle, ebenso wie im Dolnik, aus ein oder zwei unbetonten Silben; eine Ausnahme stellen die Betonungsauslassungen in den Pyrrhichien dar. Wenn diese allerdings regelmäßig, jedoch nicht systematisch, zugelassen werden, entsteht ein Vers, dessen Disziplin der Leser nicht sofort erfasst – wie es in Sergei Sawjalows Gedicht «Сапфические строфы» [Sapphische Strophen] geschieht (dessen metrische Natur genau dem im Titel bezeichneten logaödischen Typus entspricht), insbesondere in der an Betonungen armen ersten Strophe:

Встретил ли ее на пути Меркурий,
Улыбнулась ли в ранний час Венера,
Что зимою нас у Борея в доме
    Не покидает.
Только выше стал потолок и ярче
Осветились вдруг по углам предметы,
Когда, скинув мех, улыбнулась нимфа
    Сирым пенатам.
И пускай рабом буду грязных скифов,
Стану жертвой пусть шатуна-медведя,
Если только я позабуду радость
    Слез набежавших[20]

Ob Merkur sie auf dem Weg traf,
Ob Venus zur frühen Stunde lächelte,
Dass sie uns im Winter bei Boreas im Hause
    Nicht verlässt.
Nur höher wurde die Decke und heller
Plötzlich fiel Licht auf die Gegenstände in den Ecken,
Als die Nymphe den Pelz abwarf und lächelte
    Zu den verwaisten Penaten.
Und ich will ein Sklave der schmutzigen Skythen sein,
Soll ein Opfer des hungrigen Bären werden,
Wenn ich nur die Freude vergesse
    Der rinnenden Tränen

Selbstverständlich verletzt in diesem Gedicht die Fülle an Pyrrhichien das Ebenmaß der logaödischen Konstruktion, obwohl der sapphische Vers bzw. die sapphische Strophe in diesem und in einigen weiteren „antiken“ Gedichten von Sawjalow eingehalten werden.

[20] Завьялов (2003, S. 26).

In dem schon erwähnten Gedicht «Мой Катулл! поругаемся, поспорим…» [Mein Catull! lass uns schimpfen, streiten…] von Maxim Amelin besteht jede Verszeile aus zwei Teilen: Die erste Hälfte (vor der Zäsur) umfasst zwei Versfüße im Anapäst mit weiblicher Endung, die zweite zwei Versfüße im Trochäus, ebenfalls mit weiblicher Endung. Ungeachtet der Heterogenität der Versfüße und trotz einzelner ausgelassener Betonungen im trochäischen Teil des Verses (Pyrrhichien) schafft die regelmäßige Wiederholung der Ordnung der Versfüße einen durchaus regelmäßigen Vers. Interessanterweise ist Amelins logaödischer Vers zusätzlich gereimt.

Ein anderes logaödisches Schema (die alkäische Strophe) nutzt Igor Wischnewezki in seinem Gedicht «Последнее письмо с Океана» [Der letzte Brief vom Okeanos] aus dem Jahr 1997:

В те дни, когда так многому б стоило
сказать прости без трепета в голосе,
  глядя, как смотрит посторонний
  на разрастающийся под ветром
из узких труб сквозь ветви лиловые
зелёный звон их медного пламени,
          уже невнятного для слуха,
  усиком втянутого в воронку
мгновенных волн, и тельце подбитое
слетает вниз как бы по гиперболе,
  из циклопической лазури
  враз попадая под тень земную – […][21]

In jenen Tagen, als es manch einem angestanden hätte
ohne Zittern in der Stimme verzeih zu sagen,
  beim Blick darauf, wie der Passant schaut
  auf den unter dem Wind aus engen Röhren
durch lila Äste anwachsenden
grünen Klang ihrer Bronzeflamme,
          für das Gehör schon nicht mehr wahrnehmbar,
  das wie ein Fühler in den Trichter der Augenblickswellen
eingezogen wurde, und das geschlagene Körperchen
segelt nach unten wie entlang einer Hyperbel,
  aus dem zyklopischen Azurblau
  und fällt sogleich unter den Erdschatten […]

Zugrunde liegt hier ein gewöhnlicher vierhebiger Jambus (Ja4), obwohl in den beiden ersten Versen jeder aus fünf Versen bestehenden Einheit der vierte Versfuß zu einem Anapäst gedehnt wird; der dritte Vers ist ein Ja4, der vierte hingegen hat, wie es im logaödischen Vers üblich ist, eine andere Natur: Es handelt sich um eine Kombination aus zwei daktylischen Versfüßen und zwei trochäischen. Das Gedicht besteht aus zehn Strophen, und das beschriebene Schema

[21] Вишневецкий (2001).

wird, wie bei den logaödischen Formen üblich, in allen zehn beachtet. Das Gedicht ist nicht gereimt.

Jedoch trifft man neben solchen Beispielen für korrekte logaödische Konstruktionen sogar bei Gegenwartsautoren, die gut mit den Gesetzen der griechischen Versifikation vertraut sind (und die entsprechend nicht im Verdacht stehen, seine rhythmische Vielfalt nur intuitiv zu reproduzieren), schwerwiegende Abweichung von den klassischen logaödischen Schemata. So gibt Grigori Daschewski in dem Gedicht «Дафна (2)» [Daphne (2)] von 1992 („Dafna" (1) wurde zehn Jahre früher in traditionellen Quartetten im Ja4 und mit Kreuzreimen verfasst) im ersten Quartett eine bestimmte logaödische Formel vor (1 – Dak4w, 2 und 3 – Dak2+Tr2, 4 – Ja2+An2+Ja; man sieht, dass die letzte Verszeile, wie in den logaödischen Formen üblich, sich in ihrem Bau prinzipiell von den drei vorausgehenden unterscheidet); allerdings wird dieses Schema danach konsequent verletzt.

In der zweiten Strophe erhalten die drei ersten Verse am Anfang eine Erweiterung um zwei unbetonte Silben, die man unter den Bedingungen eines Verses mit variabler Versfußlänge auf zweierlei Art betrachten kann: Es handelt sich entweder um Pyrrhichien, die einer Kette von Daktylen und Trochäen vorangehen, und in diesem Fall bleibt das Metrum der Verszeilen unverändert, sie werden nur um einen zusätzlichen Versfuß in der Anakrusis angereichert; oder wir haben es mit einer anderen, anapästisch-jambischen Variante eines logaödischen Metrums zu tun. Dabei behält die letzte Verszeile die Formel der ersten Strophe.

Die dritte Strophe wiederholt das Schema der ersten, jedoch mit Variationen: Erstens taucht im zweiten Versfuß der dritten Verszeile ein Tribrachys auf, und im ersten der vierten Verszeile ein Pyrrhichios, was bei der geringen Zahl an Versfüßen die rhythmische Zeichnung des Verses merklich verändert; zweitens löst sich – was wesentlicher ist – in der zweiten Verszeile der dritte Trochäus in einen Daktylus auf, und der Vers nimmt eine gänzlich daktylische Gestalt an. Schließlich weist die vierte Strophe eine sich prinzipiell von allen drei vorangehenden Strophen unterscheidende Bauform aller vier Verse auf.

Insofern haben wir es nicht mit einem logaödischen Metrum im klassischen Sinne zu tun, und auch nicht mit einer neuen logaödischen Form, die nach einer selbsterfundenen Formel gebaut wäre (darüber schrieb auf der Grundlage der russischen Dichtung aus sowjetischer Zeit Cholschewnikow), sondern mit einer Art von Variation auf das logaödische Thema, einer Konstruktion, die sich auf eine fixierte Zusammenstellung von Versfüßen und auf ein ungefähres gemeinsames Schema (oder genauer, eine gemeinsame Logik) der Anordnung stützt, welche sich in jeder konkreten Verszeile und Strophe beliebig ändern kann. Für einen solchen Verstypus schlagen wir die Bezeichnung „variable logaödische Form" [переменный логаэд] vor.

Schließlich erscheinen seit einigen Jahren ebenfalls Texte, die man in Analogie zum hexametrischen Vers als quasi-logaödisch bestimmen kann. Es handelt

sich um Gedichte, die keinen bestimmten Typ einer logaödischen Komposition von Versfüßen in der Verszeile und/oder der Strophe reproduzieren, sondern die Gestalt des logaödischen Verses – d.h. eine Komposition, die aus verschiedenen, sowohl zwei- als auch dreihebigen Versfüßen besteht.

Nicht selten wird in den quasilogaödischen Metren auch ein vergrößerter Abstand (manchmal zwei Leerzeichen) in der Mitte der Verszeile verwendet, die eine Zäsur und oft auch einen metrischen Wechsel markiert.

Ein Beispiel eines solchen quasilogaödischen Metrums, das auf dreisilbiger Basis beruht, ist ein Gedicht von Sergei Sawjalow:

О ветер финляндский   что снова ворвался ко мне
(и мех не в силах упрятать биения сердца)
Запах весны   запах   нарожденья и тлена
стих в подворотнях   в парадных
где жар даровой батарей

Не дрожи так   дождемся и мы
и вечернего   мерцания теплых сугробов
и зовущего   к стакану с вином
почерневшего талого снега

и той ночи   опять же финляндской   когда
младолиствие   в императорском парке моем
нежно реянье нимф
и твое   узнаётся дыханье[22]

Oh finnländischer Wind   der erneut bei mir hereingeplatzt ist
(und der Pelz kann das Schlagen des Herzens nicht verbergen)
Der Geruch des Frühlings   der Geruch   von Geburt und Verfall
der Vers in den Einfahrten   den Paradeeingängen
wo die kostenfreien Heizkörper glühen

Zittre nicht so   auch unser Warten wird ein Ende haben
auf das abendliche   Schimmern des warmen Schneegestöbers
auf den zu einem   Glas mit Wein rufenden
schwarz gewordenen schmelzenden Schnee

und in jener Nacht   wieder einer finnländischen   wenn
die jungen Blätter   in meinem kaiserlichen Park
das zarte Wehen der Nymphen
und dein   Atmen zu erkennen sind

Man sieht, dass alle Verszeilen, aus denen dieses Gedicht sich zusammensetzt, nach verschiedenen metrischen Formeln gebaut sind und aus syllabotonischen Abschnitten unterschiedlicher Länge bestehen, hauptsächlich aus Dreisilbern; sehr häufig stimmen die Grenzen der gleichartigen Metrumketten nicht mit den

[22] Завьялов (2003, S. 21).

Grenzen der Verszeilen oder der Halbverse überein. Die Leerzeichen innerhalb der Verszeile weisen zusätzlich, so die Meinung des Autors, auf die logaödische Orientierung des Gedichts hin.

Dort, wo keine Homogenität der metrischen Grundlage vorliegt, sondern die Intervalle zwischen den Betonungen eine große Variationsbreite aufweisen, vollzieht sich eine paradoxale Vereinigung des strengsten russischen Verstypus mit dem heteromorphen Vers und sogar mit dem Vers libre (wie z.B. in dem erneut von Sawjalow stammenden Gedichtzyklus «Переводы с русского» [Übersetzungen aus dem Russischen]).

Darüber hinaus werden nicht selten beliebige Texte, die aus verschiedenartigen Kombinationen zwei- und dreisilbiger Versfüße bestehen, als logaödisch wahrgenommen, so dass man diesbezüglich wohl eher von mehr oder weniger freien Imitationen der komplexen antiken Formen im Bereich der Metrik und Strophik sprechen sollte.

Einige Worte sind auch über den freien Vers (Vers libre) im traditionellen (Gasparow'schen) Verständnis zu sagen, d.h. über ihn als Verstypus, der ein prinzipielles Fehlen eines silbischen Metrums, von Reimen, Isotonie, Isosyllabismus und der traditionellen Strophenform voraussetzt. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts erfährt dieser Vers libre sowohl in der elitären als auch in der Massendichtung eine vergleichsweise große Verbreitung und wird, wie schon gesagt, nicht mehr als Alternative zum klassischen syllabotonischen Vers wahrgenommen. Nichtsdestoweniger bleibt er, was sein Verhältnis sowohl zur Syllabotonik als auch zur Syllabik oder der Tonik betrifft, ein prinzipiell anderer Verstypus, da er sich von ihnen durch das mehr oder weniger strenge Verbot von allen Formen der traditionellen Versdisziplin unterscheidet. Dabei entwickelt sich die Strenge dieser Verbote selbst zu einer recht starken Beschränkung der versifikatorischen Freiheit, deswegen beginnen die „reinen Formen" des russischen Vers libre allmählich unter dem Ansturm verschiedenartiger Übergangsformen zurückzuweichen, die bald auf die eine oder andere Weise auf der Ebene des Gesamttextes angeordnet sind, bald polymetrisch organisiert sind.

Hier eines der charakteristischen Vers libre-Gedichte von Wladimir Buritsch:

Картина этого дня
состоит
из бутылок
сдаваемых на приемном пункте

куска газеты
в дальнейшем окрашенном кровью говяжьей печенки

коллажа —
старушка с докторской сумкой

куска железа крыши напротив

белых квадратов передников школьниц

ташистских пятен бранных выражений

Все это
присыпано
песком садовых дорожек[23]

Das Bild dieses Tages
besteht
aus Flaschen
die bei der Annahmestelle abgegeben werden

einem Zeitungsfetzen
den im Weiteren das Blut einer Rinderleber zieren wird

einer Kollage –
ein altes Frauchen mit Doktortasche

einem Stück des Eisendachs gegenüber

weißen Quadraten von den Schürzen der Schulmädchen

Klecksen der Tachisten Schimpfworten

All das
bestäubt
mit dem Sand der Gartenwege

Dieses Gedicht ist, im Unterscheid zu den oben angeführten Beispielen für den frühen russischen freien Vers, maximal von jeglichen formalen Beschränkungen befreit, die der traditionelle Vers der literarischen Rede auferlegt und die fraglos in der sowjetrussischen Dichtung vorherrschten.

Andererseits wurde der Vers libre in eben diesen Jahren von der Dichtung des Undergrounds in seinen verschiedenen Varianten und Fassungen aktiv gepflegt. Hier sind vor allem die Namen von Wsewolod Nekrassow und Igor Cholin zu nennen. In seinen das sowjetische Massenbewusstsein schockierenden Gedichten knüpft Nekrassow auch an die Vers libre-Miniatur an; in seinen Gedichten ist unschwer eine bestimmte tonische Geordnetheit zu erkennen, die insgesamt für die Vers libres der Dichter des russischen Undergrounds charakteristisch ist, für die die Befreiung der Versstruktur nicht das Ziel, sondern ein Weg zur Befreiung des Sinns war.

Mit verschiedenen Mitteln – darunter auch durchaus traditionellen – bemühte sich auch Genrich Sapgir um eine Ordnung seiner freien Verse und griff nicht

[23] Бурич (2015).

selten zur metrischen sowie auch zur tonischen Regulierung der gebundenen Rede:

ЛЕТУЧАЯ ФРАЗА

любит русский писатель как русский (это известно)
любит русский писатель как никто (это возможно)
любит русский писатель: никто я! никто (это слыхали)
никто не любит как русский писатель (это уже перебор)

есть русский писатель и русский никто
любит русский никто как русский,
любит русский никто как русский писатель
любит русский никто как никто
никто не любит чтобы ему – писатель
любит никто чтобы ему – писатель! –
чтобы русский писатель ему как никто!..
а русский писатель не любит не любит
писатель не любит как русский писатель
как русский не любит и как писатель
писатель любит чтобы ему – никто! –
чтобы никто: «писатель! не любит!» –
ни писатель ни русский – никто и никто.[24]

FLIEGENDE PHRASE

es liebt ein russischer schriftsteller wie ein russe (das ist bekannt)
es liebt ein russischer schriftsteller wie niemand (das ist möglich)
es liebt ein russischer schriftsteller: ich – ein niemand! niemand (das hat man gehört)
niemand liebt wie ein russischer schriftsteller (das ist schon zu viel)

es existiert ein russischer schriftsteller und ein russischer niemand
es liebt ein russischer niemand wie ein russe,
es liebt ein russischer niemand wie ein russischer Schriftsteller
es liebt ein russischer niemand wie niemand
es liebt niemand dass ihm – ein Schriftsteller
niemand liebt es dass man ihm – Schriftsteller! –
dass ein russischer Schriftsteller ihm wie niemand!...
und ein russischer Schriftsteller liebt nicht liebt nicht
ein Schriftsteller liebt nicht wie ein russischer Schriftsteller
liebt als Russe nicht und als Schriftsteller
ein Schriftsteller liebt dass ihm – niemand! –
dass niemand: „Schriftsteller! liebt nicht!“ –
der Schriftsteller nicht und der Russe nicht – niemand und niemand.

Entsprechend schließt auch die jüngste Generation von Underground-Dichtern an die eine oder andere Tradition des freien Verses an. So arbeiten Alexander

[24] Сапгир (2008, S. 420 f.).

Makarow-Krotkow und Iwan Achmetjew eine minimalistische Technik aus, die von den Experimenten Buritschs und Nekrassows herrührt:

в Петербурге то холодно то тепло
в Петербурге то дождь то солнце
в Петербурге тоже живут хорошие люди

мои друзья[25]

in Petersburg ist es bald kalt bald warm
in Petersburg gibt es bald Regen bald Sonne
in Petersburg leben auch gute Menschen

meine Freunde

боязнь затеряться в россии

все летят как мотыльки на огонь
в москву

в провинции – тысячелетнее прозябание
сквозники-дмухановские
бесцельность всего
никакой истории
одна география

умирают
на подступах к бульварному кольцу [...][26]

angst sich in russland zu verlieren

alle fliegen wie motten ins feuer
nach moskau

in der provinz – tausendjähriges vegetieren
skwosniki-dmuchanowskis[27]
die ziellosigkeit von allem
keine geschichte
nur geographie

sie sterben
auf den zufahrtstraßen zum boulevard-ring […]

Gesondert soll auf das äußerst originelle Gedicht-Experiment des bedeutenden russischen Philologen Michail Gasparow hingewiesen werden, der die theoreti-

---

[25] Макаров-Кротков (1998, S. 74).

[26] Ахметьев (1995).

[27] Anm. d. Übers.: eine Figur in Gogols Komödie „Der Revisor“.

sche Konzeption des „konspektiven Vers libre“ [конспективный верлибр] ausgearbeitet und in der Praxis eine verhältnismäßig große Zahl von Übersetzungen aus verschiedenen Sprachen in den Vers libre realisiert hat – darunter auch aus dem Russischen des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts.

Unter den Gedichten, die von Gasparow aus der Sprache der Syllabotonik in den Vers libre übertragen wurden, ist insbesondere seine Umarbeitung einer frühen Elegie von A. Puschkin zu erwähnen. Aus Puschkins 56 Strophen macht Gasparow zwölf; er verwandelt den fünfhebigen Jambus in einen Vers libre; gibt dem Gedicht einen konzeptuellen Titel; behält im lexikalischen Bestand die wichtigsten Stützwörter (Substantive und Adjektive) bei – im folgenden Text von mir kursiv gesetzt – und füllt ihn mit allgemeiner Lexik an, die Puschkins Stil akkurat imitiert; schließlich führt er eine Umstellung der Textteile durch und ergänzt eine resümierende Strophoide aus zwei Versen.

Das neue Gedicht ist nach den Gesetzen des Vers libre gebaut – sowohl in der Rhythmik als auch in der Strophik und in einer kargen (wenn auch relativ genau wiedergegebenen) Bildlichkeit – wodurch es einen Kontrast zu dem wortreichen, mit konventionellen Poetismen übersättigten Text des jungen Puschkin aufzeigt.

Ein weiteres Experiment einer Übersetzung-und-Verwandlung des syllabotonischen Verses in den freien unternahm Sergei Sawjalow, der 1997–1998 seinen Zyklus «Переводы с русского» [Übersetzungen aus dem Russischen] schrieb; in ihm überträgt der Dichter einige sehr bekannte russische Gedichte in den Vers libre.

In der russischen Dichtung der letzten Jahrzehnte wird ebenfalls verhältnismäßig oft die Mikropolymetrie verwendet – die „Zusammenstellung“ eines ganzen Textes aus syllabotonischen Verszeilen mit unterschiedlichen Metren und Versfußzahlen, nicht selten ohne Reim. Am häufigsten wurde ein solcher Vers von Gennadi Ajgi verwendet. Unter den Bedingungen eines kurzen Textes ähneln derartig gebaute Gedichte sehr dem freien Vers, mit dem man sie auch häufig verwechselt.

Überhaupt haben sich verschiedene Arten von „flackernden“ [мерцающие] Gedichtformen, die Metrum, Versfüße, Reime bald aufweisen, bald verlieren, und entsprechend in einzelnen Bereichen des Textes durch verschiedene Formen der Wiederholung geordnet sind, für viele Autoren als recht produktiv erwiesen (z.B. Iskrenko, Prigow, Anaschewitsch, Dawydow, Wischnewezki, Mogutin). In unterschiedlichen Manifestationen und auf unterschiedlichen Strukturebenen ist Heteromorphität in verschiedenen Graden auch im Vers vieler russischer Autoren vom Ende des 20. Jahrhunderts zu bemerken (z.B. Ajgi, Sapgir, Sedakowa, Schwarz, Kriwulin, Filippow, Stratanowski, Kutscherjawkin, Fanajlowa, Wischnewezki, Mogutin, Gronas, Dawydow, Schostakowski und andere).

Ungeachtet der häufig geäußerten Meinung, dass es sich bei Ajgis Versen um Vers libre handle und er selbst vor allem ein „Meister des freien Verses“ sei, finden sich im Nachlass des Dichters insgesamt nicht besonders viele Werke, die im Vers libre im genauen, typologischen Sinne geschrieben sind. Dabei handelt es sich hauptsächlich um frühe, in den ersten Schaffensjahren verfasste Gedichte («Родное» [Heimatliches], 1958; «Путь» [Weg], 1959; «Тишина» [Stille], «Облака» [Wolken], «Дом друзей» [Haus der Freunde], «Смерть» [Tod], «Люди» [Menschen], «Детство» [Kindheit], «Счастье» [Glück], «Снег» [Schnee], alle 1960). Es ist zu sagen, dass auch der Dichter selbst über den russischen freien Vers und seine Perspektiven überaus vorsichtig spricht: Seiner Meinung nach „lauert auf die freien Verse (ich denke, in allen Sprachen) eine zentrale Gefahr – das Element der *Musikalität*, das der Dichtung überhaupt eigen ist, kann sich verringern – bis zu seinem völligen Verschwinden“[28].

Vielleicht verwendet Ajgi aus diesem Grund in seinen Gedichten konsequent die traditionelle Syllabotonik – wenn auch auf untraditionelle Weise: Die überwiegende Mehrheit der Verse steht in seinen Gedichten in dem ein oder anderen syllabotonischen Metrum, jedoch ist es in jeder der Verszeilen ein anderes.

Wenn man über die russische Dichtung der letzten zwei Jahrzehnte spricht, dann hat sich in ihr der Heteromorphismus noch weiter verbreitet. Wie zur Zeit Chlebnikows zeigt er sich in konkreten Texten entweder auf einer Konstruktionsebene des Gedicht-Textes oder auch gleich auf mehreren; im ersten Fall kann man von einer heteromorphen Orientierung des Verses des ein oder anderen traditionellen Typus sprechen, im zweiten – über einen im vollen Wortsinn heteromorphen Vers.

[28] «[…] свободные стихи подстерегает (думаю, на всех языках) одна главная опасность – *стихия музыкальности*, вообще присущая поэзии, может уменьшиться – до полного исчезновения» (Айги 2001, S. 159).

Literatur

Айги, Г. (2001): Разговор на расстоянии. СПб.

Ахметьев, И. (1995): Из стихотворений 1960 – 70-х годов // Арион. 1, 1995. // http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1995&number=39&idx=2528 (24/12/2015).

Бурич В. (2015): Картина этого дня… // http://modernpoetry.ru/main/vladimir-burich-stihi-udeterony (24/12/2015).

Вишневецкий, И. (2001): Воздушная почта. М. // http://vavilon.ru/texts/vishnevetsky1-1.html (24/12/2015).

Гаспаров, М. (2001): Дольник. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост.: А.Н. Николюкин. М.

Завьялов, С. (2003): Мелика. М.

Кононов, Н. (1999): Саратовские страдания // Новый мир. 1, 1999. // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/1/konon.html (24/12/2015).

Кривулин, В. (2008): Олег Охапкин. Поэт между Афинами и Иерусалимом // Русский Міръ. 2, 2008.

Лосев, Л. (1996): Новые сведения о Карле и Кларе: Третья книга стихов. СПб. // http://www.vavilon.ru/texts/prim/losev2.html (24/12/2015).

Макаров-Кротков, А. (1998): Диалог без посредников. Самара.

Орлицкий, Ю. (1999): На грани стиха и прозы (русское версе) // Арион. 1, 1999. // http://magazines.russ.ru/arion/1999/1/orlic.html (24/12/2015).

Полищук, Д. (1999): Страннику городскому. М.

Сапгир, Г. (2008): Складень. М.

Das Igor-Lied. Eine Heldendichtung (1960). Der altrussische Text mit der Übertragung von Rainer Maria Rilke und der neurussischen Prosafassung von D.S. Lichatschow. Leipzig.

Aus dem Russischen übersetzt von Marion Rutz.

Tatjana Andrejuschkina (Toljatti)

Das gegenwärtige deutschsprachige Sonett (nach 2000): Altes in Neuem

Wenn man sich der Geschichte des Sonetts zuwendet, stellt man fest, dass Neues und Experimentelles im Sonett immer mit dem Alten und Konventionellen zusammenwirkte: Dieses wurde abgelöst oder bestritten. Und bis heute gehen die Sonettisten selten Kompromisse ein, sondern verteidigen ihre entweder konventionellen oder innovativen Thesen hart. Im gegenwärtigen Sonett zählen z.B. zu den puristischen Praktikern des Sonetts K.M. Rarisch[1] und sein Kreis, zu den Theoretikern – Th. Borgstedt[2].

Die Theorie des postmodernen Sonetts hat Erika Greber in 14 Thesen[3] systematisiert. Postmoderne Experimente in der Sonettgattung kann man in den Sonetten F.J. Czernins finden, z.B. in seinen Sonettbüchern „kunst des sonetts“ (1985/93) und „elemente. sonette“ (2002). Im ersteren setzt er sich mit der Sonettform auseinander, im letzteren – mit dem Bildersystem aus der Antike und Romantik, aus Barock, Expressionismus und Symbolismus.

Die neue Generation – U. Draesner, T. Strohm, N. Kobus, A. Nitzberg u.a. – schreiben ihre künstlerischen Texte auch mit Bezug zur Tradition. N. Kobus (*1968), der Autor des Sonettenkranzes «Amabilis insantia» (2000), verfasst seinen Kranz in der traditionellen italienischen Form mit 5-hebigen Jamben, mit umschlingenden Reimen in den Quartetten und Kettenreimen in den Terzetten. Desto mehr fällt das Postmoderne seines Inhalts auf, der „im strengen arrangement gerahmter bilder“[4] komponiert ist. Hauptgegenstand von Kobus’ Darstellung sind „die archestatik einer sogenannten welt“, „zaubersprüche gegen dumpfes schwellen / der reinen egomanen vanitas“[5], in der „ein temperiertes vakuum“, Einsamkeit, Vergegenständlichung herrschen. Die Welt ist krank – davon zeugen verschiedene körperliche und geistige Krankheiten, von denen Kobus berichtet. Die Welt wird als Tschechows „palata № 6“ [Krankenzimmer Nr. 6] dargestellt und mit Latein als Fachsprache charakterisiert, mit deren Hilfe Krankheiten und Heilmittel benannt werden, die im Überfluss in Kobus’ Sonettenkranz zu finden sind.

---

[1] Rarisch (1990).

[2] Borgstedt (2003); Borgštedt (2008).

[3] Greber (1994), Greber (2008).

[4] Kobus (2000, S. 75).

[5] Ebd.

Abgesehen von den Sprachdunkelheiten und medizinischen Termini wird sein Kranz als Variation des Vanitasmotivs (Gryphius) und als Mittel zur Überwindung des Chaos (Becher) aufgenommen. Durch die Gegenwartssprache, die die leere Weltarchestatik widerspiegelt, abgesehen von der sprachlichen Mehrstimmigkeit (in den Sonetten gibt es viele französische und englische Entlehnungen), hört man die Stimme des lyrischen Ich – „schal ab mein herz du weißt es nimmt kein ende“[6].

Kobus legt großen Wert auf die lyrische Form. Im Essay „Aufwachen und Einschlafen“ betont er:

> Terzinen, Distichen, Odenstrophen, Knittelverse oder Sonette sind weder Kostüme noch Masken, noch sind sie bloße Ornamentik (was nicht bedeutet, dass Maskenspiel und Ornamentik in der Poesie keine Rolle spielen, im Gegenteil; oft verleiht das Ornament der Statik eines Textes erst letzte Stabilität, und ein durch die Maske gesprochener Text findet authentischer sein Ziel als die Formulierung *en face*), sondern es sind von der Substanz motivierte Formprinzipien, die zugleich historisch vorgeprägt zusätzlich semantischen Gehalt tragen, also ihrerseits wiederum reflexiv dem Gedicht im substantiellen Sinne Material sind.[7]

In den *poetologischen Sonetten* wird die Tradition und Popularität dieses Genres reflektiert. Während in der europäischen romantischen Tradition das Motiv „scon not the Sonnet“ herausgearbeitet wurde (Wordsworth, Sainte-Beuve, Puschkin), mit der Thematik des Sonetts und seinen hervorragenden Vertretern im Mittelpunkt, befasst sich das deutsche romantische Sonettsonett von A.W. Schlegel mit der Sonettstruktur und seiner künstlerischen Form im Großen und Ganzen. Das ist auch verständlich, weil seine Aufgabe darin bestand, die italienische Form auf den deutschen Boden zu übertragen:

Zwei **Reime** hieß ich **vier**mal kehren **wieder**,
Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen,
Dass hier und dort zwei eingefasst von zweien
Im Doppel**chore** schweben **auf und nieder**.

Dann schlingt des **Gleich**lauts Kette durch zwei Glieder
Sich **freier** wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher **Ordnung**, solcher Art gedeihen
Die zartesten und stolzesten **der Lieder**.

Dem werd ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
dem eitle **Spiel**erei mein Wesen dünket
und Eigensinn die künstlichen **Gesetze**:

---

[6] Ebd., S. 79.

[7] Ebd., S. 85.

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
dem leih ich Hoheit, Füll in enge **Grenzen**
und reines Ebenmaß der **Gegensätze.**[8]

Gerade Probleme der Form, die in Schlegels Sonett programmiert werden, ziehen den gegenwärtigen Dichter Urs Reips in seinem „Websonett (nach Schlegel)" (1996) an. Reips' Sonett hat eine digitale Form, die nach Wunsch des Computernutzers variiert werden kann. Aber die 14 Zeilen mit Reimen und Motiven des schlegelschen Sonetts gelten als Grundlage im Spiel mit den Zeilen und Strophen. Wie Schlegel seinerzeit die Rationalität des Sonetts vorgeworfen wurde, kann man auch Reips diese vorwerfen, aber das Sonettsonett galt immer mehr als Produkt der Gedanken-, als der Gefühlslyrik. Zitieren wir diesen Text:

Mit Reimen spiel ich wie schon meine Brüder,
Doch bind ich sie, „gelinkt", in Klangbereichen,
Dass hier und dort die jetzt bewegten Zeichen
Im großen Chore tanzen auf und nieder.

In Zahlen: fünf, zwei, vier und drei zwar wieder,
Doch freier noch und weniger vom Gleichen
Mag diese Ordnung medial gereichen
Zu rhythmischen und f**a**r**b**i**g**s**t**e**n** der Lieder.

Den werd ich nie mit meinen Bilder-Tänzen
entzücken, der vom Medienspiel nichts hält
(Und nichts von metrischen Gesetzen).

Doch wem durch mich die Dichtkunst mehr gefällt
Den web ich ein, vernetz in neuen Grenzen
Mich selbst mit noch mehr Gegensätzen.[9]

In dem oben zitierten Text von Schlegel wurden von mir die Wörter und Wendungen fett gedruckt, die Reips entlehnt, im Text von Reips sind seine eigenen typographischen Zeichen vorhanden. Er behält sogar Schlegels syntaktischen Aufbau bei, um zu zeigen, dass ihm andere Veränderungen wichtiger sind. Reips ersetzt manche schlegelschen Stichwörter durch seine eigenen: *stellen in [...] Reihen – die [...] bewegten Zeichen; wiederkehren – spielen; einfassen – einweben; im Doppelchore – im großen Chore; schweben – tanzen; vier, zwei, drei – fünf, zwei, vier, drei; Zeilen – Zahlen; gedeihen – medial gereichen; die zartesten und stolzesten – zu rhythmischen und* ***f**a**r**b**i**g**s**t**e**n; künstliche Gesetze – metrische Gesetze; eitle Spielerei – Medienspiel; Zeilen-kränzen – Bilder-Tänze; geheimer Zauber – Dichtkunst; winken – gefallen; enge Grenzen – neue Grenzen; Fülle – vernetzen*.

[8] Das deutsche Sonett. S. 179. Fettdruck meiner, T.A.: Die so markierten Ausdrücke entlehnt Reips.

[9] Ulf Reips (1996): http://www.psych.unizh.ch/genpsy/reips/websonett.html (letzter Download: 05.04.2013).

Aus Reips' Text fallen die folgenden Wörter gänzlich heraus: Wesen, Eigensinn, Hoheit, reines Ebenmaß. Auf solche Weise entromantisiert er sein Sonett, macht es konkreter und präsentiert den beweglichen, veränderbaren, digital-kombinatorischen Charakter seines Textes.

Das Sonett von Reips, das mit dem 4. Preis im 1. Internet-Literaturbewerb der Zeit 1996[10] ausgezeichnet worden ist, erscheint auf der Internet-Seite: buchstaben- und wortweise. Mal eins nach dem andern, mal tanzend, mal farbig, mal purzelnd, je nach Sinn der Worte. Das Wort „farbigsten" erscheint in Farbe, andere Worte blinken oder werden mit kurz sichtbaren Rahmen betont.

Dem Sonettsonett schließt sich ein Bildnis-Sonett oder *Selbstbildnis-Sonett* an. „Selbstbildnis. Sonettenkranz" (2005) von M. Rieth besteht aus einem Hauptsonettenkranz und seiner Variation unter dem Namen „wirklichkeit ist spiegel verkehrt. Sonettenkranz, revisited von Michael Rieth". Der erste Sonettenkranz wird mit dem gemalten, den Autor in seiner Jugend darstellenden Selbstbildnis versehen, der zweite – mit dem Foto des Autors viele Jahre später. Im ersten Sonettenkranz kommt die italienische vierstrophige, aber metrisch freie Form vor, die den ersten Kranz in den zweiten transformiert, mit längeren Strophen, aber dem gleichen Wortgut.

Der Autor versteckt im zweiten Sonettenkranz den Reim innerhalb der Zeilen, so dass Kadenzen ungereimt bleiben, und weil er die Länge der Zeilen reduziert und die Strophen dadurch verlängert, wird der ausgehende Kranz kaum erkennbar. Er verwandelt sich in einen postmodernen Text („Fragmente des Ganzen"[11]), klein und ohne Interpunktion geschrieben. Dies öffnet den Text für das Verstehen und die Interpretation. Die Sinngrenzen werden verschoben. Zusätzliche Deutungsmöglichkeiten entstehen, die einander auch widersprechen können. In diesem Text wird das aus der Dichtung von Anderson, Harig und Rühm bekannte Verfahren verwendet, das kubistisch genannt werden kann, bei dem Gegenstände zu einer Komposition aus geometrischen Figuren werden. Sie scheinen dabei in Teile zu zerfallen und deformiert zu werden, und der Autor lässt den Leser in deren Inneres hineinschauen. Das lässt ihn nicht nur sich selbst, sondern auch die Welt um sich herum neu sehen und darstellen.

Eine konventionelle Art des Verseschreibens kann man mit der Weltanschauung eines jungen Mannes vergleichen: Er

> Will das Universum in Gänze erfassen
> Und kennt nur Extreme, noch keine Mitte
> des Lebens,[12]

---

[10] www.cyberfiction.ch-cyberfiction2.html (letzter Download: 5.04.2013).

[11] Rieth (2005, S. 11).

[12] Ebd., S. 2.

Versucht, seinen Weg möglichst gerade zu geh'n
Und sich nicht wieder im Kreise zu dreh'n;
Das Ziel liegt im Dunkel noch weit entfernt.[13]

Beide Kränze stellen das Geschick „zerrissen-harmonisch[14]" dar,

Denn Wahrheit bleibt und stets befremdlich:
Sie kommt, sie geht; Nichts bleibt besteh'n.[15]

Nur das Bildnis bleibt vom Wandel verschont.
Drin wissen wir scheinbar, wo wir stehen:

In der Mitte,[16]

und:

Die Wirklichkeit ist spiegelverkehrt.[17]

Ein anderes thematisch wichtiges Genre ist das *Stadtsonett*, das zur Blütezeit der Städte entstanden ist und im Laufe der Genreentwicklung kultiviert wird. Gegenwärtige Sonette wenden sich Stadtproblemen zu, die ihrerseits Probleme der Zivilisation, der Konsumgesellschaft, der Wirtschafts- und Kulturglobalisierung widerspiegeln. Die Sonettenkränze Th. Krügers „Megastore" und „Robinson Crusoe" aus dem Buch „Michelangelo rising" (2003) greifen diese Probleme auf. Sie können als Übergangsformen vom Konventionellen zum Postmodernen betrachtet werden. Der erste Kranz ist mit einem Epigraph aus F. Dürrenmatt überschrieben:

Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt.
Es fehlt wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen
und bleibt in irgendeinem Rechen hängen.[18]

Das lyrische Ich wird in einem Supermarkt zwischen den Waren verwirrt gezeigt, denn „no ideas but in things"[19].

Krüger widmet seinen Kranz den Problemen des Konsums und der Manipulierung der Verbraucher, die sich aus dem „goldenen Kasten" des Megastores nicht herausreißen können und drin stecken bleiben. Die „reizende Gesellschaft"[20] mit der „Diktatur der Bewegung"[21] lässt den Menschen („das verlorene ich"[22])

[13] Ebd., S. 3.
[14] Ebd., S. 4.
[15] Ebd., S. 10.
[16] Ebd., S. 11.
[17] Ebd., S. 13.
[18] Megastore, in: Krüger (2003, S. 8).
[19] Ebd., S. 20.
[20] Ebd., S. 16
[21] Ebd.
[22] Ebd., S. 20.

im „Tanz der Vampire“[23] kreisen. In diesen Attributen wird die postmoderne Sicht des Autors offenbar, welche sowohl sich auf soziale Beziehungen als auch auf die bildlich-sprachliche Gestaltung der heutigen Lyrik bezieht.

In anderen Sonettsubgenres – der *Liebes- und politischen Lyrik* – suchen die Autoren nach neuen Wendungen der alten Themen und Formvariationen. Timo Berger[24] im Sonett „Quartiersmanagement“ schreibt einerseits nach K. Stillers Zyklus „Sonette über Mietsprobleme“ (1972), andererseits parodiert er die Genderfrage:

Die Mädchen spucken wie Männer nach links
nach rechts ihre Marke, wischen nur
nicht mit der Schuhspitze nach.[25]

Im Sonett werden Quartette und Terzette kreuzweise abgelöst, das Weibliche und Männliche in den Frauen im Wechsel hervorhebend.

Karin Fellner[26] bleibt im unten angeführten Sonett im Rahmen der englischen Strophenform, verzichtet aber auf Metrum und Reim und bedient sich des Zeilen- und Strophenenjambements, was den Sinn des Gesagten erweitert. Sie greift das Motiv der „blueboxes“ von Barbara Köhler auf:

betrittst du den tag eine bluebox
mit federfüßen und nur
ein kleines halskratzen sagt
du bist sterblich doch sonst

jubiliert das blau
dass du kein ende siehst
in belichteten wänden
aquarien der ferne

mögliche aufwinde oder
liebhaber die in deine
augen springen und dich
sattsam füllen mit schaum

[23] Ebd., S. 15.

[24] Timo Berger, geboren 1974 in Stuttgart, studierte in Tübingen, Buenos Aires und Berlin Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Lateinamerikanistik. Seit 1999 lebt er in Berlin.

[25] Timo Berger: Quartiermanagment. In: Lyrik von Jetzt zwei. 50 Stimmen. Hg. von B. Kuhligk und J. Wagner. Berlin, 2008. S. 131.

[26] Karin Fellner, geboren 1970 in München, lebt dort. Studium der Psychologie in Konstanz und der Literaturwissenschaften in München (Magister). Autorin, freie Lektorin, Übersetzerin und Sprachlehrerin für Englisch und Deutsch.

hinter der rundung schnurren
leise die projektoren.[27]

Das Fernsehen entreißt den Zuschauer der Realität und ersetzt letztere durch die *aquarien der ferne* „in belichteten wänden" (so heißt ihr Gedichtband 2007, aus dem beide zitierten Sonette stammen), durch die Mythen von Liebe und ihre Endlosigkeit.

In einem anderen Sonett entwickelt Fellner das Thema der Einsamkeit und der fremden Stereotypen:

hochgestellt wie zur safari
beherrschen jeeps das quartier
umgelenkt huscht reklame
übers visier oder neid

wäsche in folie verpackt
nordic walking und zucht
hunde im park vermitteln
singles ein daseinsgefühl

die lage in der wir stecken
hinter verhangenen augen
weiße stimmen und kipp

figuren am nebentische heißt es
dasz die teutschen die besten
gewehr erfinder sein.[28]

Kursive Schreibweise und phonetisch-grammatische Fehler zeugen von der fremden Meinung. Außer der Sonettenstrophik wird die Klangfülle des Sonetts durch Assonanzen, Alliterationen und Binnenreime verstärkt: *quartier – visier, verpackt – im park*.

Ulrike Draesner hebt die Magie des rhythmischen und wörtlichen Klanges als unerwartete Bilder in der Lyrik Fellners hervor:

> Präzise Pakete voller Wohlklang, Rhythmen und Bildüberraschung. Da staunt man und sieht, ich halte ja eine ganze Welt, so leicht, so reich in der Hand. Das sind Entführungen: in Räume, die sich außen zeichnen und zugleich in uns. Das ist Sprache, wie sie uns scheint, wie sie kommt, und mitnimmt, und wieder geht.[29]

Tradition der *Übersetzungen* (am meisten der Werke von Petrarca und Shakespeare), begonnen im 16. Jahrhundert, setzt sich auch heute noch fort. Besonderen Wert würde ich Oskar Pastiors[30] und F.-J. Czernins[31] Übertragungen von Shake-

---

[27] Karin Fellner: betrittst du den tag… In: Lyrik von Jetzt zwei. 50 Stimmen. Hg. von B. Kuhligk und J. Wagner. Berlin, 2008. S. 90.

[28] Ebd., S. 93.

[29] Ebd., S. 245.

[30] Pastior / Petrarca (1983).

[31] Czernin (1999).

speare sowie E.-J. Dreyers[32] Übersetzung von Petrarca und Alexander Nitzbergs[33] Übersetzung von Edmund Spenser beimessen. E. Spenser (1552-1599) zieht Nitzberg nicht nur durch das erotische Thema an, das durch die musikalischen Sonette Spensers unter dem Titel „Amoretti“ (1591-1595) zieht, sondern auch durch die Größe seiner Figur als Autor der Hymnen, der Pastorale und des ritterlichen Epos, das in der Spenserstrophe geschrieben worden ist. Diesen König unter den Dichtern schätzten Byron und Shelley, die die Spenser-Strophe benutzt haben. Nitzberg schließt Spenser in die Tradition der erotischen Lyrik seines Schaffens als Übersetzer ein. Das sind erotische Gedichte von Puschkin[34], Abram Efros[35] u.a. Hinzuzufügen wäre, dass Nitzberg zum ersten Mal alle Sonette von Spenser ins Deutsche übertragen hat. Nitzberg kam mit der ihm eigenen Virtuosität und Musikalität an den ihm in seiner Form und Geist nahen Stoff heran. Seine Art und Weise der Übertragung würde ich mit der von O. Mandelstam und G. Sapgir vergleichen, die in erster Linie den rhythmischen und wörtlichen Klang in Petrarcas Sonetten wiederzugeben bestrebt waren.

Die Tradition des *parodistischen* Sonetts ist mit den Namen von Klassikern des Genres verbunden: Petrarca, Shakespeare, Rilke u.a. Es wird die Tradition der antipetrarkistischen Sonette fortgesetzt, die einen kunstvollen Ausdruck in den Sonetten von Bertolt Brecht, Heiner Müller, Volker Braun und Rainer Kirsch fanden. In den Gegenwartssonetten wird die Tradition bei R. Gernhardt, P. Maiwald, R. Kirsch, U. Hahn u.a. nachvollziehbar.

In dem virtuellen Dialog mit Petrarca, dem R. Kirsch in verschiedenen Zeitperioden einige Gedichte widmete, die einen Zyklus bilden und der Interpretation wert sind, überlegt sich der Vertreter der sächsischen Dichterschule neue Richtlinien der DDR-Dichter nach der Wiedervereinigung. In „Petrarca, auf dem Weg über die Alpen, bedenkt seinen Husten“ (1989), identifiziert Kirsch sein lyrisches Ich mit dem italienischen Dichter. Die Alpen werden mit der Berliner Mauer assoziiert, und auf solche Weise wurde das Problem der Wiedervereinigung in den Mittelpunkt gerückt. In „Petrarca, nach Lektüre der Journale, braucht einen Kompass“ (1996) reflektiert der Dichter über das Problem der Orientierung in den neuen sozialen Verhältnissen. Das Sonett „Petrarca lobt sein Mönchshabit“ (1996) aktualisiert die Stellung des heutigen „kunstliebenden Klosterbruders“, genauer gesagt: eines Vaganten, der sich nicht zwischen den Rechten und Linken zu entscheiden wagt.

Wie die petrarkistische, ist auch die *shakespearesche Tradition* von Belang (R. Wohlleben, Th. Rosenlöcher, U. Kolbe). Sogar die Übersetzungen, von de-

---

32 Petrarca (1990).

33 Spenser (2008).

34 Puschkin (1995).

35 Efros (1997).

nen besonders viele um die Wende erschienen sind[36], sind ihrem Wesen nach Nachdichtungen und Nachahmungen. Ein Ereignis wurde die Anthologie mit dem Kommentar, die Shakespeares Übertragungen in mehr als 70 Sprachen der Welt[37] enthielt. Werner von Koppenfels, der den Artikel über die Übertragungen ins Deutsche geschrieben hat, betont die Tendenzen zu „dressing old words new" bei H. Helbling, K. Schuenke und R. Iwersen, die Neigung zum Slang in Biermanns Übersetzungen und „radikale Modernisierung" und Benutzung der shakespeareschen Texte für die Präsentierung der eigenen poetischen Prinzipien in den Übersetzungen von Draesner und Czernin[38].

Sebastian Donat unterstreicht in seinem Artikel über die deutschen Parodien auf die shakespeareschen Sonette in der erwähnten Anthologie, dass, ausgenommen den komischen Effekt und die Parodie, die heute mit Hilfe von Dialekten und Soziolekten geschaffenen Sonette auf die Entlarvung von ideologischen und didaktischen Instanzen von Stereotypen, Trivialität und des Pathos gerichtet sind[39].

Was Czernins Übersetzung angeht, schreibt Martin Mosebach im Nachwort zu den gesammelten Gedichten Czernins „staub.gefässe" (2008), es sei ein Fiasko:

> […] ein Fiasko allerdings nicht des Dichters, sondern der Kritik[40]: Was da an oberflächlichem wie mutwilligem Missverstehen und fundamentalem Unverständnis zu Tage trat, wird vielleicht einmal als Schulbeispiel von Borniertheit und daraus resultierender Unfähigkeit und Ungerechtigkeit gelten müssen. Zweifellos würde man diese Übersetzungen, die nicht weniger als die Wiedererschaffung von Shakespeares Poesie in unserem Zeitalter sein wollen (und die gewiss fragwürdige Aspekte haben), dann angemessener einschätzen, wenn man anhand des Bandes „elemente.sonette" (München, 2002) die Sprache Czernins besser verstehen lernte. Denn tatsächlich ist diese ungewöhnlich und deshalb ungewohnt und also schwierig. Doch ist sie nichts weniger als ein Idiolekt, sie ist keineswegs eigensinnige und willkürliche Abweichung, sondern folgerichtige Erweiterung alltäglicher Rede. Es ist unser aller ureigene Sprache, die in Czernins Gedichten redet. Eben deshalb kann sie ihr Wesen und zugleich auch das unsere offenbaren: Kommt die Sprache zu sich, kommen wir auch zu ihr, und sie mit uns zu allen an-

---

[36] Helbling (Hg., 1994), Schuenke in: Shakespeare (1994), Iwersen (1996), Kaußen in: Shakespeare (1998), Czernin (1999), Draesner (2000), Schuenke in: Shakespeare (2000), Jansohn (Hg., 2001), Robinson / Regis / Jordan in: Shakespeare (2001).

[37] William Shakespeare's Sonnets.

[38] Werner von Koppenfels. „dressing old words new": William Shakespeares Sonnets into German. In: William Shakespeare's Sonnets, S. 283-284.

[39] S. Donat. „Now ist the time that face should form another" – German Parodies on Shakespeare's Sonnets. In: William Shakespeare's Sonnets, S. 294.

[40] Rüdiger Görner nennt in der Rezension „Czernins Shakespeare Sonette / Anmaßung und Hochmut" Czernins Übersetzung „verräterisches Werben" und „groteske Gleichrangigkeit von Urbild und Nachbild". Die zunächst in „Literatur und Kritik" veröffentlichte Rezension ist einsehbar unter (letzter Download 23.12.2013):
www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr[0]=luk2003277&anzahl=1

> deren Dingen und also zur Welt. Wenn gerade eine solche Sprache nicht verstanden wird, so hat dies eine im Grunde tragische Pointe; tragisch jedoch viel weniger für den Dichter als für uns selbst.[41]

Seine Sonette vergleicht Mosebach bald mit „Marmorblöcken, aus denen Körper nur halb herausgemeißelt wurden“[42], bald mit „orientalische[r] Teppich-Ornamentik“ des muslimischen Bilderverbots wegen. Bilderlose, abstrakte Gedichte von Czernin erinnern ihn „an die Zenonschen Paradoxa und nicht zuletzt an die Zeit-, Vergänglichkeits- und Ewigkeitsmeditationen mancher Barockdichter, etwa jene Daniel Czepkos oder des Angelus Silesius“[43]. Damit meint er Czernins experimentelle „‘kunst des sonetts’ 2. teil (1985) und 3. teil (1993)“.

Gegenüber Sprachkritik und -skepsis in seinen experimentellen Gedichten wertet Czernin die gedankliche Dimension der Dichtung auf, wie er dies im Essay zu seiner Übersetzung von Sonetten Shakespeares hervorhebt:

> Jedes Gedicht, aus welcher Sprache oder Epoche auch immer, verkörpert Gedanken oder Ideen und – denn Gedichte haben es nicht nur mit einem einzigen Gedanken oder einer einzigen Idee zu tun – eine bestimmte Konstellation von ihnen.[44]

Mosebach unterstreicht die mythische, sakrale, religiöse und mystische Sphäre seiner Gedichte (z.B. in „elemente.sonette“, 2002)[45], und das macht Czernins Stil nachvollziehbar, dessen Erhabenheit Kontrafakturen, Parodien und Satiren gegenübersteht.

Dennoch wird die Tradition der *experimentellen parodistischen Sonette* fortgesetzt (S. Anderson, W. Hilbig, G. Wesper, M. Bayer, J. Becker, U. Hahn, R. Haufs u.a.), die stark noch in der Aufklärung zum Ausdruck kam, sich gegen das fremde Genre aufbäumte und auf das 11-zeilige Sonett von J. Baggesen zurückgriff. Solch ein Sonett besteht entweder aus einer 14-zeiligen Strophe (wie bei Baggesen und Anderson) oder aus 2 Quartetten und einem Terzett (wie bei Hilbig, in diesem Falle geht es um ein Sonett, das ein Terzett weniger hat). In der Tat sind die 11-zeiligen Sonette von Baggesen und Anderson 14-Zeiler, wenn sie nicht als freier Vers aufgeschrieben werden, sondern als Reimvers.

> „Was habt ihr gegen dies Sonett?“ fragte er, als er ausgelesen,
> „aufrichtig! – Sind nicht zwei Vierler und ein Sechsler drin
> melodisch hörbar eurem zweyten Sinn, und auch symmetrisch
> eurem ersten sichtig? fehlt etwas, das dem Ohr und Auge wich-
> tig? Wallt’s nicht in vierzehn Wendungen dahin? Ist, bis zum
> Ende, nicht vom Anbeginn: Reim, Sylbenmaaß, Figur und Takt-
> schlag richtig? – Mit einem Wort: Sind nicht drin, nach der
> Norm, zuerst zwey Klänge viermal wiederklingend, und drey

---

[41] Mosebach (2008, S. 223 f.).

[42] Ebd., S. 226.

[43] Ebd.

[44] Ebd., S. 227.

[45] Ebd., S. 228.

nachher in doppelter Vereinung? Und hat es nicht, nebst der
vollkommnen Form sich selbst in der Vollendung überspringend,
sogar zum Ueberflusse Sinn und Meinung?“[46]

Man kann hier die ironische Intonation im Bezug auf das Sonett der schlegelschen Art im Kontext des Sonettkriegs zwischen den Romantikern und Aufklärern nicht überhören. Goethe unterstützte in diesem Streit die Romantiker und schrieb auch einen Sonettzyklus. Nicht zufällig erklingt im Titel des Sonetts „Hinter Illmenau“ von Anderson der Name der mit Goethe verbundenen Stadt:

Kein Mitleid einerseits, nur kalter Leib /und wenn ich es
von innen her betrachte / eiskalt, den Blick auf die Natur
gelegt / erwärmt es lediglich, was ich mir dachte // das
seinerzeit voraus und frei zu sein / von jener Hülle, die
auch ich verachte / von außen hin ein Erz, ein Herz das
steht / und stand, bedeutet – dem Himmel gleich, der
Maske // des Südens und des Lorbeers – Endlichkeit / war
nicht Zweck der Nachricht, der sie brachte / der Un-
aussprechliche ist, überdreht / gesprochen, unfassbar, der
Sache Sinn // kein Mitleid, wie gesagt, es ist in ihm,
ein Bild / verlassen von der Farbe, auf dem Weg der Rache.[47]

Einerseits ist es ein Beispiel der Deautomatisierung des Genres, andererseits die Fortsetzung der Tradition – des Streits zwischen den Aufklärern und Romantikern anlässlich des Sonetts, gegen die Verabsolutierung der Form auf Kosten des „Unaussprechlichen“ und „Unfassbaren“, das nur Poesie aussprechen und fassen kann. Bei der Entfaltung des Sonetts von Anderson entpuppt es sich als ein englisches Sonett (4 4 4 2) mit dem unreinen Reim, was für das gegenwärtige Sonett typisch ist. Sein Zweck ist die Suche nach der Identität durch die Gegenüberstellung von Süden und Norden, Klassik und Gegenwart, Gefühl und Gedanken, Form und Inhalt.

Das Sonett ist ursprünglich durch Intertextualität und Dialogizität gekennzeichnet. Es zeichnet sich nicht nur durch die Autoreferenz aus, sondern auch durch den Anschluss an Tradition und Kanon, an einen bestimmten Zeit- oder Autorenstil. Darum liegt ihm ursprünglich ein Dialog, ein Streit zwischen den Sonettierenden zugrunde. Die Anfangsform des Sonetts war und bleibt eine *Tenzone* (von Jacomo da Lentini bis K.M. Rarisch). Der Berliner Sonettist K.M. Rarisch hat 3 Tenzonenbücher geschrieben: „Hieb & stichfest“ (1996) im Zusammenwirken mit Lothar Klünner, „Um die Wurst herum“ (2006) und „Muezzin frohlockt“ mit Matthias Koeppel (2008, nicht veröffentlicht). In der Code, die einen beträchtlichen Teil des Buches einnimmt, nahmen an dem Streit auch andere Dichter des Sonettkreises teil: B. Lange, R. Wohlleben, E.-J. Dreyer, H. Laschet-Toussant u.a.

---

[46] Das deutsche Sonett. S. 363.

[47] Anderson (1997, S. 44).

Im Großen und Ganzen ist das Ludistische eines der Wesensmerkmale des Sonetts und der Kunst insgesamt. Eben darum bleibt das alte Genre modern und verliert seine Aktualität und Lebenskraft nicht. Thematisch kommt es in der Appellation an andere Arten von Spielen vor – Fußball (L. Harig, K.M. Rarisch, R. Wolf, T. Gsella), Schachspiel (J.R. Becher, Ch. Morgenstern, K.M. Rarisch, S. Jacobs, M. Kneip). Der Form nach kommt das Ludistische in den Sonettexperimenten vor, insbesondere in den Sonettenkränzen. Das totale Spiel als Prinzip des postmodernen Denkens weckt das Interesse vieler gegenwärtiger Sonettisten (K. Modick, F.J. Czernin, O. Pastior u.a.) am Sonett.

Spiel und Sonett haben viel Gemeinsames. So wird jeweils in bestimmten Ort- und Zeitgrenzen gespielt. Man bewegt sich darin nach vorne und nach hinten (im Wechsel von Strophen und Reim). Eine einmal gefundene Spielform prägt sich ein als eine geistige Schöpfung oder geistiger Schatz, wird an andere übergeben und kann zu jeder Zeit wiederholt werden: wie in einem Kinderspiel bzw. einer Spielpartie, oder nach längerer Unterbrechung (als Beispiel kann die Rückkehr der Romantiker zum italienischen Sonettmodell gelten). Darum ist die Neigung des Sonetts zu Kanon und Regeln sehr stark – man kann sie festsetzen, wiederholen und später nach ihnen aufs Neue spielen. Diese Wiederholbarkeit ist ein wichtiges Element sowohl des Spiels als auch des literarischen Genres. Sie verbreitet sich nicht nur auf das Spiel im Ganzen, sondern auch auf seine innere Gestaltung.

Fast alle hochentwickelten Spielformen enthalten wiederkehrende Elemente (nach dem Prinzip des Kontrasts oder der Gleichung), einen Refrain, einen Wechsel als etwas Selbstverständliches. Darum ist es unvernünftig, dem Genre eine Invariante abzusprechen, wie dies postmoderne Theoretiker tun. Vielmehr ist dieses eine der Eigenschaften des Genres, wiederkehrende Elemente zu besitzen. Aber die Neigung zu Variabilität, Kombination und Kontaminierung der Elemente ergibt sich aus dem Wesen des Spiels: Ohne sie würde ein und dasselbe Spiel jeden Sinn einbüßen. Freiheit, Wahl, Kreativität sind unentbehrliche Eigenschaften des Spiels, eben deswegen ist es interessant. Dabei setzt das Gedächtnis einige Grenzen oder Spielregeln. Das Sonett als Spiel muss erkennbar sein, muss bestehende, dominierende Eigenschaften neben einer begrenzten Zahl von „Minus-Griffen" haben, die für die konkrete Realisation des Genres einen Grad der Erkennbarkeit gewährleisten.

Ein Lyrik-Spiel liefert wieder Czernin mit seinem Buch „Metamorphosen. Die kleine Kosmologie" (2012). Auf den Spuren seines berühmten Vorgängers Raymon Queneau („Cent mille millards de poemes", 1961) hat F.J. Czernin nach seinen Kühlschrankmagnet-Gedichten ein weiteres Lyrik-Spiel, eine Kombinationsvorlage für Worttüfteler auf hohem Niveau geschaffen. „Metamorphosen" enthält 72 Gedichtzeilen (Verse in 4-hebigen Jamben), die auf nahezu unbegrenzte Weise kombiniert werden können, nach Regeln, die der Autor der Zeilen in einem beigelegten Heft angibt. So wird das Erzeugen von Gedichten zu einem Germanisten-Spiel, das nach strengen Themen- und Motivvorgaben gespielt

wird. Die beigelegte Gebrauchsanweisung ist gleichzeitig eine Poetik, die die Herstellung (griech. ποίησις / poiēsis) wörtlich nimmt. Czernins Begleittext weist darauf hin, dass der Umgang mit Worten (ob dichterisch oder umgangssprachlich) nach Regeln erfolgt und dass die sprachliche Erzeugung von Sinn nicht willkürlich verläuft.

Im Feld des modernen Sonetts ist eine neue Art von Sonettenkränzen entstanden – „Sonettennetz". Zum ersten Mal ist die neue Sonettkomposition im Lyrikband von Thomas Krüger „Grübelschilf" (2006) erschienen. Sie besteht aus 14 Grundsonetten. Aus den ersten, zweiten, dritten usw. Zeilen entstehen noch 14 Sonette. Auf solche Weise besteht das „Sonettennetz" aus 28 Sonetten, und die letzten 14 Sonette werden nach dem Aufbauprinzip des Magistrals gestaltet.

Neue technische Möglichkeiten fördern das Entstehen von Kyber- und Hypersonettenkränzen als Gattungen der digitalen Dichtung. Timmo Strohm schuf mit Hilfe der digitalen Technik einen Megakranz unter dem Titel „Ende oder Anfang?"[48]. Alle Gedichte sind miteinander verbunden, und das Magistral wird mit Akro- und Telestichen wie ein kombinatorisches Brett aufgebaut: ein „Hexenpult" mit unbegrenzten Kombinationsmöglichkeiten durch das Einklicken der Hyperbezüge:

E R F A H R U N G G E B E N
N I M M T T R Ä U M E E R D
D R E H U N G G E B I E T E
E S S T E I N E R N E S S O
O B S C H O N N I E M A N D
D A S S C H W E R E E N D E
E R T R Ä G T T R Ü M M E R
R O S T T R Ä U M E N D D A
A L L E E W I G G I E R E N
N A C H H U N G E R R I E F
F A U S T U S S A T H A N A
A D A M S S T A M M M A N N
N I E E R H I E L T T R U G
G L A U B E E I N T T O T E

Das Spiel, das kein Ende und kein Anfang hat, ist ins Unendliche eingestellt. „Für neue mediale Mittel passt ein Sonettenkranz mit Magistral ideal"[49], meint E. Greber.

Zentralsonett (aus: „Hexenpult mit 14x14 Klickbarkeiten")

Eines ist alles und alles ist eines.
Niemand beginnt oder endet im Kreis.
Dreh dich im Endlos, ernähr dich von Schweiß.
Ende kein Los, so beginnst du auch keines.

---

[48] Strohm T. Ende oder Anfang? Siehe unter: http://www.seekultur.de/edf/ilosvx/m/m.htm (letzter Download: 23.12.2013).

[49] Greber (2008, S. 195).

Oben wird unten und unten wird oben.
Dräng dich aus Später ins Jetzt. Überspring!
Eine das erste und Letzte zum Ring.
Rastlos ist eines ins andre verwoben.

Atme das Wasser des Lebens, verliebt.
Nach deinem Tod durch Ertrinken: schwimm weiter!
Frage nach Hoffnung, die keiner dir gibt.

All ist Erinnerung. Nichts ist: ich bin.
Nacht wird zu Tag, zur Spirale die Leiter.
Geh. Und vertrau deine Angst einem Sinn.

Schlussfolgernd können wir feststellen, dass im gegenwärtigen deutschsprachigen Sonett bei allen neuen Verfahren alte Formen und Motive erkennbar werden. Ohne dieses intertextuelle Spiel verliert das Sonett als Genre seinen Sinn; darum strebt das Sonett von heute nach einer Balance zwischen dem Alten und Neuen, Experimentellen und Konventionellen, zwischen Invariante und Variabilität.

Literatur

Anderson S. (1997): Hinter Illmenau. In: Buchwald, Christoph / Wolf, Ror (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 97/98. München. 44.

Borgstedt, Thomas (2003): Sonett. Sonettenkranz. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von H. Fricke. Bd. 3. Berlin / New York. 447-452.

Borgštedt, T. (2008): Число в сонете как предпосылка его трансмедиальности // Вестник гуманитарного института ТГУ. Тольятти. 1, 12 (2008). 69-81.

Czernin, Franz Josef / William Shakespeare (1999): Sonnets: Übersetzungen. Zweisprachige Ausgabe. München.

Das deutsche Sonett. Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente. Hg. von J.-U. Fechner. München, 1969.

Draesner, Ulrike (2000): Twin spin. Sonette von Shakespeare. In: to change the subject. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Göttingen. Ohne Seitenangaben.

Efros, Abram (1997): 25 erotische Sonette. Mit 7 Tuschezeichnungen von Walerij Tjulin. Düsseldorf.

Greber, Erika (1994): Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. In: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Hg. von S. Kotzinger. Amsterdam. 57-80.

Greber, Ė. (2008): Комбинаторная текстура текста: тезисы к пересмотру дефиниции жанра // Вестник гуманитарного института ТГУ. Тольятти. 1, 3 (2008). 188-200.

Helbling, Hanno (Hg., 1994): William Shakespeare. Sonette. Englisch und deutsch. Übersetzt von Tieck, Regis, u.a. Einleitung von Hanno Helbling. Zürich.

Iwersen, Rainer (1996): Shakespeare. Sonette. Hg. von Kurt Tetzeli von Rosador. München.

Jansohn, Christa (Hg., 2001): Cupido lag im Schlummer einst. Drei neue Übersetzungen von Shakespeares Sonetten. Englisch-deutsche Ausgabe. Kritisch herausgegeben und eingeleitet von Christa Jansohn. Tübingen.

Kobus, Nicolai (2000): Amabilis insania: Ein Sonettenkranz mit dem Essay „Aufwachen und Einschlafen". In: Zwischen den Zeilen: Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. Hg. von W. Gügeler. 8, 15 (2000). 64-88.

Krüger, Thomas (2003): Michelangelo rising. Bielefeld.

Mosebach, Martin (2008): Nachwort. In: Czernin, Franz Josef: staub. gefässe. gesammelte gedichte. München. 221-225.

Pastior, Oskar / Petrarca, Francesco (1983): 33 Gedichte. Hg. von M. Krüger. München / Wien.

Petrarca, Francesco (1990): Canzoniere. Nach einer Interlinearübersetzung von G. Gabor in deutsche Verse gebracht v. E.-J. Dreyer. Frankfurt a.M.

Puschkin, A. (1995): Im Blute lodert das Verlangen. Erotische Gedichte. Übersetzt aus dem Russischen von Alexander Nitzberg. Salzburg.

Rarisch, Klaus M. (1990): Die Geigerzähler hören auf zu ticken: 99 Sonette mit einem Selbstkommentar. Hamburg.

Rieth, Michael (2005): Selbstbildnis: Ein Sonettenkranz / wirklichkeit ist spiegel verkehrt: Sonettenkranz, revisited. Frankfurt a.M.

Shakespeare, William (1994): The Sonnets / Die Sonette. Übersetzt von Christa Schuenke. Straelen.

Shakespeare, William (1998): Die Sonette. Englisch und deutsch. Übersetzt von Wolfgang Kaußen. Mit einem Nachwort von Friedmar Apel. Frankfurt a.M.

Shakespeare, William (2000): Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe englisch/deutsch. Neu übersetzt von Christa Schuenke. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Manfred Pfister. München.

Shakespeare, William (2001): Sonette und Versepen. Zweisprachige Ausgabe. Aus dem Englischen von Therese Robinson, Gottlob Regis und Wilhelm Jordan. Mit einem Nachwort von Jürgen Kamm. Düsseldorf / Zürich.

Spenser, Edmund (2008): Die Lilienhand. Alle Sonette. Übersetzt aus dem Englischen von Alexander Nitzberg. Salzburg.

William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted (2009): A Quatercentenary Anthology. Ed. by M. Pfister and J. Gutsch. Dozwil TG, Schweiz.

Alexander Bierich (Trier)

Substandardsprachliche Lexik in der russischen Gegenwartslyrik

1. Vorbemerkungen

Seit den 90er Jahren erlebt die russische Sprache eine starke Beeinflussung durch die substandardsprachlichen Varietäten (vor allem durch die Sondersprachen), welche häufig als sprachliche Demokratisierung bzw. Liberalisierung bezeichnet wird.[1] Hinter diesen Termini verbirgt sich jedoch eine zunehmende Jargonisierung und Vulgarisierung des Russischen, die von mehreren Linguisten beklagt werden.[2] Es ist bemerkenswert, dass diese Prozesse in der Zwischenzeit die Massenmedien und die Literatur in einem nie gekannten Ausmaß erfassen. Keine Ausnahme bildet in diesem Fall auch die russische Gegenwartslyrik, in der eine große Anzahl von Jargonismen und Argotismen zu verzeichnen ist.

Zu den substandardsprachlichen Varietäten im Russischen gehören Argot, Jargon, Slang, Prostorečie und Mat. Die Definitionen dieser Termini sind nicht eindeutig; vielmehr werden *Jargon, Argot* und *Slang* synonym verwendet[3], wobei es auch mehrere Versuche gab, die genannten Begriffe voneinander zu trennen[4]. Die russische sprachwissenschaftliche Enzyklopädie konstatiert z.B., dass der Terminus *Jargon* „im eigentlichen terminologischen Sinne häufig durch die Wortverbindung *Sprache der Studenten* bzw. durch Termini *Argot, Slang* ersetzt wird“[5], und *Slang* wird bestimmt als „das gleiche wie *Jargon* (in der russischen Literatur vor allem in Bezug auf die englischsprachigen Länder)“[6]. Das Wörterbuch von W.S. Jelistratow (2005) trägt den Titel „Erklärendes Wörterbuch des russischen Slangs“, doch im Vorwort wird hauptsächlich der Terminus *Argot* verwendet und darauf hingewiesen, dass „er durch die Wörter *Jargon* oder *Slang* ersetzt werden kann, wodurch sich absolut nichts ändern wird“[7].

---

[1] So z.B. Костомаров (1999, S. 5).

[2] Stellvertretend sei auf Дуличенко (1994, S. 221-232), Валгина (2001, S. 122) und Васильев (2003, S. 155 f.) verwiesen.

[3] Vgl. z.B. Вальтер / Мокиенко (2007, S. 13 f.).

[4] Vgl. z.B. Bierich (2010, S. 77 f.).

[5] Арапов (1998a, S. 151).

[6] Арапов (1998b, S. 461).

[7] Елистратов (2005, S. 8, Anmerkung 1). Alle Übersetzungen aus dem Russischen stammen von mir, A.B.

Die substandardsprachliche Lexik, die in der russischen Gegenwartslyrik verwendet wird, stellt ein sehr heterogenes System dar. Sie besteht aus Einheiten, die aus verschiedenen Quellen stammen. Zum einen sind das Jargons sozialer Gruppen (z.B. Jugendsprache, Argot der Kriminellen, Drogensüchtigen u.ä.), zum anderen einige thematische Gruppen des Prostorečie und des Mat. Vgl. z.B. folgendes Gedicht von L. Lossew, in dem man Lexeme aus dem Prostorečie (lässige, niedere Umgangssprache: *пьянь* 'Säufer') und dem Mat (obszöner Wortschatz: *мудак* 'Hodensack') antrifft:

Вы русский? Нет, я вирус спида,
как чашка жизнь моя разбита,
я *пьянь* на выходных ролях,
я просто вырос в тех краях.

Вы Лосев? Нет, скорее Лифшиц,
мудак, влюблявшийся в отличниц,
в очаровательных *зануд*
с чернильным пятнышком вот тут.
[…]
(Л. Лосев)[8]

Sind Sie Russe? Nein, ich bin der Aidsvirus,
wie eine Tasse ist mein Leben zerschlagen,
ich bin ein Säufer in der Melderolle,
ich bin einfach in diesen Gegenden aufgewachsen.

Sind Sie Lossew? Nein, eher Lifschitz,
ein Hodensack, verliebt in Musterschülerinnen,
in bezaubernde Langweiler
mit einem Tintenfleck genau hier.
[…]
(L. Lossew)

2. Argot in der russischen Gegenwartslyrik

Unter dem Terminus *Argot* wird gewöhnlich die Sprache der sozial Unterprivilegierten und der kriminellen Welt (Diebe, Bettler, Obdachlose, Betrüger, Falschspieler, Banditen, Schutzgelderpresser, Berufsmörder usw.) verstanden (vgl. die entsprechenden deutschen Termini *Gaunersprache* bzw. *Rotwelsch*). Mit der Aufhebung der Zensur entfielen alle in der staatlich kontrollierten Presse, Film und Literatur existierenden Beschränkungen für die Verwendung von Argot. Mittlerweile trifft man immer häufiger argotische Ausdrücke in den Printmedien, Literatur, Fernsehen und Radio an, von deren Präsenz im Internet ganz zu schweigen. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, mit Deportationen, Gulag und stalinistischen Repressionen avancierte ab den 90er Jahren zum „Modethema" der Presse und Literatur. Im Zuge dessen erschien eine Unzahl an wissenschaftlichen Abhandlungen, Romanen und Memoiren von Opfern solcher Repressionen, die sich mit der Lager- und Gefängnisthematik befassten. Durch diese Bücher, sowie unzählbare Gangsterfilme, Fernsehserien über Milizen und Banditen, Kriminalromane, die von jeder Altersgruppe, von Männern wie Frauen, quer durch alle soziale Schichten gelesen werden, und vor allem durch die Pressesprache und Auftritte von öffentlichen Personen wurden viele Wörter und Wendungen der Gaunersprache, des Gefängnis- und Lagerjargons in die Umgangssprache aufgenommen. Es sei nur an W.W. Putin erinnert, der in einem

[8] «Нет», 1996 (Лосев 2012, S. 359).

Interview zum Thema „Terrorismus“ den Ausdruck *мочить в сортире* „auf der Toilette umbringen“ verwendete, und diesen somit schlagartig populär machte. Die Wortverbindung geht auf den Argotismus *мочить* „anfeuchten, nass machen“ ‘jmdn. töten bzw. blutig schlagen’ zurück.[9] Im Argot der Kriminellen sind mehrere Lexeme mit der gleichen Wurzel zu finden: *мокрая, мокрое дело, мокруха* ‘Mord’, *мокрушничать* ‘jmdn. ermorden, töten’, *мокрушник* ‘Mörder’ usw. Im Slang wird der Ausdruck *мочить в сортире* in der Bedeutung ‘jmdn. schwer bestrafen oder zurechtweisen, mit jmdm. abrechnen, jmdn. zur Schnecke machen’ verwendet.[10] Vgl. z.B. folgende Zeilen aus dem Gedicht «Инфинитивная поэзия» von T. Kibirow:

[…]
Попробовать новый изысканный вкус
Быть лидером
Мочить в сортире
Не дать себе засохнуть
[…]
(Т. Кибиров)[11]

[…]
Einen feinen Geschmack kosten
Führer sein
Jemanden schwer bestrafen
Sich nicht austrocknen lassen
[…]
(T. Kibirow)

Es ist daher nicht verwunderlich, dass eine große Anzahl von Argotismen, deren Bedeutungen in der Regel erweitert wurden[12], auch in die Gegenwartslyrik gelangt ist, vgl.: *завязать* ‘mit etw. aufhören; etw. beenden’ (im Argot: ‘die kriminelle Tätigkeit beenden’); *заложить* ‘denunzieren, anzeigen’ (im Argot: ‘seine Mittäter verraten’); *расколоть* ‘jmdn. so weit bringen, dass er etw. kauft, abgibt, verschenkt u.ä.’ (im Argot: jmdn. zum Geständnis bringen’) usw. Die meisten von ihnen bezeichnen: a) ‘die Polizei’: *власть, мент, мильтон;* b) ‘alkoholische Getränke’: *бухалово, керосин*; ‘Schnaps’: *водяра*; c) ‘Geld’: *бабки* ‘Geld’; *рваный* ‘1 Rubel’; *кусок* ‘1000 Rubel’; d) Handlungen, die mit dem Tod, Schlägerei, Betrug verbunden sind, z.B.: *скопытиться* ‘sterben’; *гасить, метелить* ‘schlagen’; *обуть* ‘bestehlen oder betrügen’, *наколоть, кинуть* ‘betrügen’ usw. Besonders häufig sind darüber hinaus folgende Argotismen anzutreffen: *феня* ‘Sprache der Kriminellen’, *фраер* ‘Nicht-Krimineller’, *засветиться* ‘in einer unangenehmen Situation gesehen werden’, *расколоться* ‘ein Geständnis ablegen’ u.a. Vgl. z.B.:

Мы говорим не д**и**скурс, а диск**у**рс!
И *фраера*, не знающие *фени*,
трепещут и тушуются мгновенно,
и глохнет самый наглый балагур!

Wir sagen nicht Dískurs, sondern Diskúrs!
Und die Nicht-Kriminellen, welche die Sprache der Kriminellen nicht kennen,
zittern und geraten blitzschnell in Verwirrung,
und der dreisteste Witzbold verstummt!

---

[9] Грачёв (2003, S. 553).

[10] Вальтер / Мокиенко (2007, S. 629).

[11] «Инфинитивная поэзия» (Кибиров 2006, S. 22).

[12] Die Bedeutungen der substandardsprachlichen Lexeme werden, wenn nicht extra verzeichnet, nach Вальтер / Мокиенко (2007) angegeben.

И словно *финка*, острый галльский смысл,
попишет враз того, кто *залупнется*!
И хватит *перьев*, чтобы всех *покоцать*!
Фильтруй базар, фильтруй базар, малыш!
(Т. Кибиров)[13]

Und gleichsam ein Finnendolch, scharfer Franzosenwitz,
ritzt auf einmal dem in den Leib, der einen raushängen lassen will!
Und es gibt genug Messer, um alle abzustechen!
Halt die Zunge im Zaum, halt sie im Zaum, Knirps!
(T. Kibirow)

Die meisten dieser Wörter gehören zum allgemeinen Teil des kriminellen Argots, der von allen deklassierten Gruppen verwendet wird. Von den spezialisierten Argots übte besonders das *Lager- und Gefängnisargot* durch die Literatur und Presse einen Einfluss auf das Russische aus. Allgemein bekannt sind folgende Lexeme: *урка* 'Kriminelle', *зек (зэк)* 'Häftling', *шмон* 'Durchsuchung', *зона* 'Straflager', *баланда, бурда* 'Gefängnisessen (normalerweise schlechter Qualität)', *вертухай* 'Wachmann, Aufseher im Gefängnis bzw. im Lager', *запетушить* 'Männer durch Vergewaltigung erniedrigen (im Gefängnis bzw. in der Armee)' u.a. Vgl. z.B.:

Портянку в рот, коленкой в пах, сапог на харю.
Но чтобы сразу не *подох*, недодушили.
На дыбе из вонючих тел бьюсь, задыхаюсь.
Содрали брюки и белье, *запетушили.*
[…]
(Л. Лосев)[14]

Fußlappen in den Mund, Knie in den Bauch, Stiefel in die Fratze.
Aber, dass ich nicht sofort verrecke, erdrosselt man mich nicht zu Ende.
Auf der Folterbank aus stinkenden Leibern zappele ich, ring um Luft.
Die Hosen und Wäsche haben sie vom Leib gerissen, vergewaltigen mich.
[…]
(L. Lossew)

[…]
поле гадания… что выпадает? валет
или шестёрка треф но вали вперёд!
хлопоты злая дорога худые кони
иные вёрсты иные дни
берег твой дальний
там и живу я
где *вертухай* виртуальный
круговую песню поёт
сторожевую
(В. Кривулин)[15]

[…]
das Wahrsagenfeld… was wird mir zuteil?
Bube oder Sechs Treff aber los vorwärts!
Mühen schlimmer Weg schlechte Pferde
andere Weiten andere Tage
dein entfernteres Ufer
dort lebe ich
wo der virtuelle Wachmann
das Kreis-
und Wärterlied singt
(W. Kriwulin)

Zahlreiche Wörter und Wendungen sind in die Gegenwartslyrik aus dem *Argot der Drogensüchtigen* eingedrungen, vgl. *сидеть на игле* 'an der Nadel hängen',

[13] «Мы говорим не дискурс, а дискурс…», 1998 (Кибиров 2005, S. 369).
[14] «3. *Allegretto*: Шантеклер», 1996 (Лосев 2012, S. 363).
[15] «Стихи в форме госгерба» (Кривулин 2001)

колоться 'Drogen spritzen', *дурь* 'Droge, die geraucht wird; Joint', *колеса* 'Drogen in Tablettenform', *косяк* 'Zigarette aus Tabak und Haschisch (oder anderen Drogen)', *обдолбанный* 'jmd., der unter Drogeneinfluss steht' usw. Vgl. z.B.:

[…]
Прапорщик, пройдя *афган*,
разве что-нибудь напишет,
до смерти он жизнью выжат
и *обдолбан*, коль не пьян.
(В. Кривулин)[16]

[…]
Der Fähnrich, wenn er durch den Afghanenkrieg durch ist,
wird wohl kaum was schreiben,
tödlich vom Leben ausgepresst
und unter Drogen, wenn nicht besoffen.
(W. Kriwulin)

[…]
Когда-то думал о семье,
О доме маленьком, уютном,
Теперь я плотно *на игле*,
и жизнь моя в растворе мутном.
(Е. Галицкий)[17]

[…]
Ich dachte einst an eine Familie,
An ein kleines gemütliches Haus,
Jetzt hänge ich fest an der Nadel,
Und mein Leben ist in der trüben Lösung.
(J. Galizki)

3. Jugendjargon in der russischen Gegenwartslyrik

Beim Jugendjargon handelt es sich um eine dynamische, nicht abgeschlossene Sprache der studierenden, arbeitenden und Wehrdienst leistenden Jugendlichen. Die Heterogenität der Sprachträger führt zu einer Reihe von Existenzformen des Jugendjargons, wie z.B. Studentenjargon, Schülerjargon, Soldatenjargon usw. Trotz einiger Unterschiede in der Lexik und der Phraseologie, die sich mit den Besonderheiten des studentischen, Arbeits- oder Soldatenlebens erklären lassen, haben diese Varietäten einen gemeinsamen Kern, der es zulässt, sie alle unter Jugendjargon zusammenzufassen. Zu den wichtigsten Merkmalen des Jugendjargons gehören vor allem eine hohe Expressivität und Anschaulichkeit, die durch metaphorische Übertragungen und Sprachspiel entstehen. Aus dem Jugendjargon wurden in die russische Gegenwartslyrik überwiegend expressive Wörter und Wendungen übernommen, die in einer bildlichen Weise verschiedene Gegenstände sowie Eigenschaften und Handlungen des Menschen darstellen: *возникать* 'sich etw. nicht gefallen lassen, gegen etw. protestieren', *рыпаться* 'sich aufregen', *выпендриваться* 'angeben, protzen', *шмотки* 'Kleidung', *прикид* 'gute, moderne Kleidung', *крыша поехала у кого* 'jmd. ist verrückt geworden', *ловить кайф* 'sich vergnügen', *по барабану кому что* 'jmdm. ist etw. völlig egal' usw., vgl. z.B.:

---

[16] «Где же наш новый Толстой?» (Кривулин 2001).

[17] «На игле» (Галицкий 2006).

[…]
И если мысль не равнозначна слову,
тогда зачем мы *ловим* этот *кайф*?
(А. Еременко)[18]

[…]
Und wenn der Gedanke dem Wort nicht gleichbedeutend ist,
dann warum haben wir unser Vergnügen daran?
(A. Jerjomenko)

[…]
После дождя в четверг,
бредешь наобум, скорбя.
«Молодой, – кричат, – человек!»
Не *рыпайся* – не тебя.
(С. Гандлевский)[19]

[…]
Nach dem Regen am Donnerstag,
läuft man grämend aufs Geratewohl,
„Junger Mann“, ruft jemand,
reg dich nicht auf, man ruft nicht dich.
(S. Gandlewski)

4. Slang in der russischen Gegenwartslyrik

Der ständige Gebrauch von Jargonismen und Argotismen in Literatur, Presse und bei öffentlichen Auftritten führt dazu, dass sich eine neue Varietät herausbildet, die aus allgemein bekannten Jargonausdrücken und jargonähnlicher Lexik besteht. Diese Varietät hat viele gemeinsame Züge mit dem amerikanischen Slang, der, wie ihn z.B. S. Flexner definiert, „als bekannterer Teil des Cant (engl. Gaunersprache), des Jargons und Argots von vielen sub-groups“[20] dargestellt werden kann. Aufgrund dieser Gemeinsamkeit halten W. Timroth[21] und D. Marszk[22] es für sinnvoll, auch für die entsprechende russische Varietät den Begriff *Slang* zu verwenden. Im Falle des Slangs geht es um solche Wörter und Wendungen, die zwar aus den Jargons stammen oder nach dem Muster von Jargonausdrücken gebildet sind, die aber von einem erheblichen Teil der russischen Bevölkerung verwendet oder zumindest verstanden werden. Außerdem entwickeln die ursprünglichen Jargonismen viele neue Bedeutungen, die in den Jargons nicht vorkommen. So hat z.B. das Wort *беспредел* im Slang meistens die Bedeutung ‘Gesetzlosigkeit’, im Diebesargot – ‘Missachtung der Diebesgesetze oder Diebe, die die Diebesgesetze missachten’. Eine ähnliche Entwicklung hat auch das Substantiv *тусовка* durchgemacht: im Diebesargot bedeutete es so etwas wie ‘Diebeszusammenkunft’; im Jugendjargon gebrauchte man es in der Bedeutung ‘Zusammenkunft von Jugendlichen zum gemeinsamen Zeitvertreib’; im Slang ist es schon ‘jede Art von Zusammenkunft’, z.B. *партийная тусовка, парламентская тусовка* und sogar *коммунистическая тусовка*.

---

[18] «Блатной сонет» (Еременко 1994).

[19] «Очкарику наконец…» (Гандлевский 2007).

[20] Flexner / Wentworth (1967, VII: S. 461).

[21] W. Timroth (1983, S. 101 ff.).

[22] Marszk (1999, S. 623 ff.).

Von den Wörtern und Wendungen des Slangs werden in der russischen Gegenwartslyrik besonders häufig folgende gebraucht:

a) *оттянуться* ‘sich erholen; ausspannen’. Der Ausdruck stammt aus dem Argot der Drogensüchtigen, in dem er zunächst ‘eine Zigarette mit Drogen (Marihuana oder Haschisch), Joint rauchen’ bedeutete, vgl. das Verb *тянуть* ‘langsam, mit Vergnügen rauchen; den Tabakrauch einziehen’ (z.B. *тянуть сигарету*), von dem das Wort *оттянуться* abgeleitet ist, bei W. Wyssozki: «Ах! Время – как махорочка, / Всё *тянешь*, *тянешь*, Жорочка…» [Ach! Die Zeit ist wie eine Machorka[23], / Man zieht und zieht sie ein, Schora…].

b) *лох* ‘naiver, dummer Mensch, Tölpel; Opfer eines Verbrechens’. Die ursprüngliche argotische Bedeutung dieses Wortes war «мужик, крестьянин» ‘Bauer’; in sowjetischen Straflagern wurden hierdurch verächtlich gewissenhaft arbeitende Gefangene bezeichnet. Seine pejorative Semantik widerspiegelt die allgemeine Einstellung der Kriminellen zur Arbeit und zu den Arbeitenden. Vermutlich kommt das Lexem aus dem polnischen Argot, in dem *łoch, włoch* die Bedeutung ‘Rumäne’, ‘Moldawier’ hat.

c) *по блату* ‘durch Beziehungen; durch die Hintertür’. *Блат* hat im Russischen mehrere Bedeutungen: ‘Verbrechen’, ‘kriminelle Welt’, ‘Beziehungen’ u.a. J. Rossi, einer der besten Kenner der Gaunersprache, verbindet dieses Lexem mit dem jiddischen *Blatt* ‘Handfläche’[24], woher vermutlich die Verbindung mit dem Schmiergeld und den kriminellen Machenschaften kommt. Vgl. auch das russ. *ударить по рукам* ‘mit Handschlag besiegeln; übereinkommen’.

Сникерснуть	Einen Snickers zu sich nehmen
Сделать паузу – скушать Твикс	Eine Pause machen – einen Twix essen
Оттянуться по полной	Voll und ganz genießen
Почувствовать разницу	Den Unterschied fühlen
[…]	[…]
(Т. Кибиров)[25]	(T. Kibirow)

[…]	[…]
Лохи живут везде и тут, и там,	Tölpel leben überall, hier und dort,
Да, в сущности, и мы *лохи* все тоже.	Im Grunde genommen, sind auch wir alle Tölpel.
Имеют нас и по утрам, и по вечерам,	Wir werden morgens und abends gefickt,
И кстати днем, и даже бьют по роже.	Übrigens auch tagsüber, sogar in die Fresse gehauen.
[…]	[…]
(А. Когадеев)[26]	(A. Kogadejew)

[23] Machorka – eine billige Tabaksorte.

[24] Rossi (1987, S. 32).

[25] «Инфинитивная поэзия» (Кибиров 2006, S. 22).

[26] «Лохи» (Когадеев 2008).

[…]
он пропуск выписал себе
в тысячелетье третье
по блату по глухой алчбе
по страсти к малым детям
[…]
(В. Кривулин)[27]

[…]
er stellte sich einen Passierschein aus
in das dritte Jahrtausend
durch Beziehungen durch dumpfe Gier
durch leidenschaftliche Liebe zu kleinen Kindern
[…]
(W. Kriwulin)

5. Prostorečie in der russischen Gegenwartslyrik

Das Prostorečie wird häufig als typischer Vertreter des russischen Substandards angesehen. Es stellt einen wichtigen Bestandteil der städtischen Sprache dar und wird als Varietät von Sprechern definiert, die keinen Dialekt mehr sprechen, die aber andererseits die kodifizierte Norm der Standardsprache nicht beherrschen[28]. Da dies meistens ungebildete Schichten der städtischen Bevölkerung sind, also die ältere Generation, ging man noch 1984 davon aus, dass mit dieser Generation das Prostorečie aussterben würde.

Fünf Jahre später postuliert L. Kryssin schon zwei Prostorečija, nämlich: das der älteren und das der mittleren und jüngeren Generation. Das Prostorečie der älteren Generation (Prostorečie-1) enthält mehrere sprachliche Formen, die deutliche Beziehungen zum Dialekt und Halbdialekt aufweisen, vgl. z.B.: *пущай* 'na gut', *страмить* 'beschimpfen', *скидавать* 'ausziehen (Kleidungsstücke)', *ндравиться* 'gefallen', *ейный* 'ihr' usw. Außerdem verwenden die Sprecher des Prostorečie-1 viele Wörter und Wendungen, die in der Sprache der jüngeren Generation überhaupt nicht vorkommen, z.B. *охальник* 'Flegel', *хворый* 'krank', *отсюдова* 'von hier aus', *туды* 'dorthin', *кликать* 'laut (herbei)rufen' usw. Das Prostorečie der mittleren und jüngeren Generation (Prostorečie-2) steht im engen Zusammenhang mit dem Jugendjargon und Slang, so dass man diese Varietäten im Bereich des Wortschatzes nur schwer unterscheiden kann, vgl. z.B. Wörter und Phraseologismen wie *деловой* 'angeberisch', *костыли* (in der Bedeutung 'Beine'), *рога обломать* 'jmdn. zurechtweisen', *лапшу на уши вешать* 'jmdn. für dumm verkaufen' usw., die von den Sprechern beider Varietäten benutzt werden[29]. Beide Typen von Prostorečie haben jedoch auf allen sprachlichen Ebenen einen gemeinsamen Kern und können daher nicht als verschiedene Varietäten angesehen werden. Insgesamt lässt sich konstatieren, dass sich das Prostorečie als sehr widerstandsfähig erwiesen hat und sein Aussterben keinesfalls bevorsteht. In der gegenwärtigen Sprachsituation tritt sogar das Gegenteil ein, nämlich: die Ausdehnung des Gebrauchs von Prostorečie auf immer breitere

[27] «Миллениум на пересменке» (Кривулин 2001).

[28] Земская / Китайгородская (1984, S. 68).

[29] Крысин (1989, S. 56).

Gesellschaftsschichten. Dies führt zu einem schnellen Eindringen von Wörtern und Wendungen des Prostorečie in die Umgangssprache, wie z.B. *вкалывать* ‘schwer arbeiten’, *втрескаться* ‘sich verlieben’, *забегаловка* ‘Kneipe’, *полбанки* ‘½-Liter-Wodka-Flasche’, *на халяву* ‘kostenlos, umsonst’, *втихаря* ‘heimlich’, *врезать* ‘einen Schlag versetzen’, *распсиховаться* ‘sich aufregen’, *драпать* ‘schnell weglaufen’, *прибарахлиться* ‘sich etw. Modisches anschaffen oder sich modisch anziehen’, *обрыднуть* ‘etw. satt haben’, *отлить* ‘pinkeln’, *мозги пудрить кому* ‘jmdm. auf den Wecker gehen’ usw. Es ist bemerkenswert, dass in die Umgangssprache vor allem diejenigen Sprachmittel aus dem Prostorečie eindringen, die die negativen Seiten des gesellschaftlichen Lebens expressiv umschreiben. Eine besondere Aktivität wird z.B. bei den Verben mit den Bedeutungen ‘beschimpfen’ (*валтузить, костерить, облаять, поносить, поливать* u.a.), ‘betrügen’ (*надуть, облапошить, оболванить, объегорить* u.a.), ‘stehlen’ (*прикарманить, прибарахлить, спереть, умыкнуть,* u.a.) usw. festgestellt[30].

Die meisten der o.g. Wörter werden auch in der russischen Gegenwartslyrik verwendet. Vgl.:

Когда Вы стоите на моем пути, Так хочется крикнуть – «Да дайте же пройти!» Ибо только влюблённый имеет право Стоять на моем пути *на халяву*! […] (Т. Кибиров)[31]	Wenn Sie mir im Wege stehen, möchte man schreien – „Lassen Sie mich durch!“ Denn nur ein Verliebter hat das Recht Umsonst mir im Wege stehen! […] (T. Kibirow)
[…] И пошёл станок длинный день длить, Резец вгрызаться в металл. Иван только раз выбегал *отлить* И в небе буквы читал. […] (Л. Лосев)[32]	[…] Die Drehmaschine begann den langen Tag zu verlängern, Der Drehstahl am Metall zu nagen, Ivan musste nur einmal pinkeln Und las Buchstaben am Himmel. […] (L. Lossew)

6. Schlussbemerkungen

Die angeführten Beispiele zeigen, wie reichhaltig die substandardsprachliche Lexik in russischer Gegenwartslyrik vertreten ist. Wichtig ist es daher, zunächst den Bestand dieser Lexik in der Gegenwartlyrik zu erfassen. Besonders reizvoll wäre dabei die Aufdeckung von „Leitwörtern“, die bei mehreren Autoren vorkommen und ein System bilden können. Zu den weiteren Aspekten der Untersu-

[30] Ферм (1994, S. 129-131).

[31] «Неотправленное СМС-сообщение» (Кибиров 2006, S. 38).

[32] «Сонатина безумия», 1996 (Лосев 212, S. 362).

chung gehören die thematische bzw. die ideographische Klassifizierung der Jargonismen und ihre Darstellung nach der Quelle. Ohne die Herausarbeitung dominanter ideographischer Blöcke (resp. strukturell-semantischer Modelle) wäre eine komplexe Erforschung der substandardsprachlichen Lexik in der Gegenwartslyrik unzureichend. Die ideographischen Blöcke helfen, die konzeptuellen Dominanten dieser Lexik und Phraseologie zu zeigen und so ein spezifisches substandardsprachliches Weltmodell der russischen Gegenwartslyrik zu rekonstruieren.

Ein wichtiger Aspekt der Erforschung substandardsprachlicher Lexik in der russischen Gegenwartslyrik wäre die Untersuchung ihrer Funktionen im poetischen Text. Es ist verständlich, dass einige von ihnen (wie z.B. die expressive bzw. die konzeptuelle Funktion) auch in anderen Arten von Texten vorkommen können. Sicherlich gibt es aber auch Besonderheiten im Gebrauch, die nur auf poetische Texte zutreffen (soziale Charakterisierung des lyrischen Subjekts, Vielstimmigkeit usw.). Ganz offensichtlich lässt sich ein solch komplexes System wie das der substandardsprachlichen Lexik in der russischen Gegenwartslyrik erst dann hinreichend beschreiben, wenn all die genannten Aspekte berücksichtigt werden.

Literatur

Арапов, М.В. (1998a): Жаргон // Большой энциклопедический словарь. Языкознание. М. 151.

Арапов, М.В. (1998b): Сленг // Большой энциклопедический словарь. Языкознание. 481.

Валгина, Н.С. (2001): Активные процессы в современном русском языке. М.

Вальтер, Х. / Мокиенко, В.М. (2007): Большой русско-немецкий словарь жаргона и просторечий [sic! – A.B.] М.

Васильев, А.Д. (2003): Слово в российском телеэфире. Очерки новейшего словоупотребления. М.

Галицкий, Е. (2006): На игле. М. // http://www.stihi.ru/2006/05/04-1209 (19/04/2016).

Гандлевский, С. (2007): Очкарику наконец... М.

// http://modernpoetry.ru/main/sergey-gandlevskiy-stihi-2007-2011 (19/04/2016).

Грачев, М.А. (2003): Словарь тысячелетнего русского арго. М.

Дуличенко, А.Д. (1994): Русский язык конца XX столетия. München (Slavistische Beiträge, Bd. 317).

Елистратов, В.С. (2005): Толковый словарь русского сленга. М.

Еременко, А. (1994): Горизонтальная страна. М. //

http://modernpoetry.ru/main/aleksandr-eremenko-gorizontalnaya-strana (19/04/2016).

Земская, Е.А. / Китайгородская, М.В. (1984): Наблюдения над просторечной морфологией. // Земская, Е.А. / Шмелев, Д.Н. (Ред.): Городское просторечие. Проблемы изучения. М. 66-102.

Кибиров, Т. (2005): Стихи. М.

Кибиров, Т. (2006): Кара-барас. М.

Когадеев, А. (2008): Лохи. М. // http://www.stihi.ru/2008/09/27/1395 (19/04/2016).

Костомаров, В.Г. (1999): Языковой вкус эпохи. СПб.

Кривулин, В. (2001): Стихи юбилейного года. М. //
http://www.vavilon.ru/texts/krivulin4.html (19/04/2016).

Крысин, Л.П. (1989): Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. М.

Лосев, Л. (2012): Стихи. СПб.

Росси, Ж. (1987): Справочник по ГУЛАГу. Исторический словарь советских пенитенциарных институций и терминов, связанных с принудительным трудом. London.

Ферм, Л. (1994): Особенности развития русской лексики в новейший период (на материале газет). Uppsala. (Studia Slavica Upsaliensia, 33).

Bierich, A. (2010): Slavischer Substandard (Probleme und Perspektiven). In: Bulletin der deutschen Slavistik. 16 (2010). München / Berlin. 76-82.

Flexner, S./Wentworth, H. (1967): Dictionary of American Slang. New York.

Marszk, D. (1999): Substandard. In: Jachnow, H. (Hrsg.): Handbuch der sprachwissenschaftlichen Russistik und ihrer Grenzdisziplinen. Wiesbaden, 614-638. (Slavistische Studienbücher. N.F. Bd. 8).

von Timroth, W. (1983): Russische und sowjetische Soziolinguistik und tabuisierte Varietäten des Russischen (Argot, Jargons, Slang und Mat). München: Otto Sagner.

Natalja Fatejewa (Moskau)

Das metasprachliche Element im zeitgenössischen poetischen Text

Das Ziel des vorliegenden Beitrags besteht in der Analyse und Beschreibung des dichterischen Schaffens hinsichtlich der Frage, wie die Dichter selbst ihre Beziehung zu den sprachlichen Zeichen bestimmen. Die Möglichkeit für eine solche Analyse ist dadurch begründet, dass die Wortkünstler immer deutlicher nicht nur als Autoren von dichterischen Texten auftreten, sondern auch als Philologen, welche mit den Möglichkeiten der Sprache experimentieren. Gerade im dichterischen Text kommt dem „‚Beitrag' des Metatextes für den Text" (A. Wierzbicka[1]) eine besondere Bedeutung zu, insofern als dass er direkt durch die poetische Funktion der Sprache geprägt ist. Dabei treten die poetische und die metasprachliche Funktion der Sprache in dem dichterischen Text in eine enge Interaktion. In diesem Sinne können die folgenden beiden Aussagen Roman Jakobsons[2]: „die Ausrichtung der Mitteilung auf die Mitteilung als solche" und „die Konzentration der Aufmerksamkeit auf den sprachlichen Code der Mitteilung" synthetisiert werden in dem Sinn, dass der Code auch die innere dichterische Form der Mitteilung ist (d.h. der dichterische Text besitzt die Eigenschaft der „Autoreferentialität").

Die Hauptaufgabe unserer Untersuchung ist die Bestimmung der sprachlichen Elemente und Erscheinungen, welche in das Zentrum der Aufmerksamkeit der Dichter treten, die als Sprachverwandler tätig sind. In den dichterischen Texten der letzten Zeit kann eine Verstärkung der metatextuellen Komponente beobachtet werden: Immer häufiger wird linguistische Terminologie verwendet, werden Fragmente hervorgehoben, welche pragmatische Instruktionen für den Leser enthalten, immer öfter werden Kompositionsverfahren genutzt, welche zu einer Bildung von „Text im Text" führen (Anmerkungen, Autorkommentare, paratextuelle und eingebaute Elemente usw.). Das Material der Untersuchung bilden Texte der russischen Dichtung Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts.

Nach Maßgabe der Entwicklung der dichterischen Sprache lassen sich, worauf Spezialisten im Gebiet der linguistischen Poetik hinweisen (N.A. Nikolina[3],

---

[1] Vgl.: Вежбицка (1978).

[2] Vgl.: Якобсон (1975).

[3] Николина (2004 und 2009).

L.V. Subowa[4], Kim Yun Eun[5] u.a.), Tendenzen zur Verstärkung der metasprachlichen Reflexion feststellen.

Im Verlauf einer vorläufigen Analyse wurden folgende Gesetzmäßigkeiten herausgefunden. Es wurde festgestellt, dass Wörter einer Lexemgruppe, die mit der Versentstehung verbunden ist, im poetischen Text einander anziehen und eine Konzentration eines metasprachlichen Feldes im Rahmen der einzelnen Strophen ausbilden. Zur Veranschaulichung dieses Phänomens kann folgendes Beispiel aus der „Tautologie" («Тавтология») von A. Dragomoschtschenko herangezogen werden[6]:

Недостаточность, стремясь к полноте,
заключает субъект в предложение.
Предложение длиться (бежать): продлевать след угасания –
в итоге описано **сочетанием «заглянуть за часть речи».**
Речь расстилает пейзаж **факультативности форм**.

Unvollständigkeit, Fülle erstrebend,
schließt das Subjekt in den Satz.
Der Satz zu dauern (zu laufen): zu verlängern die Spur des Verlöschens –
ist am Ende beschrieben **mit der Verbindung „hinter die Wortarten zu sehen".**
Die Rede breitet ein Landschaftsbild **der Fakultativität der Formen** aus.

In dem angeführten Fragment begegnen wir einem „linguistischen Paradox", über das A. Skidan im Vorwort zu dem Buch schreibt:

Как правило, Драгомощенко начинает со смеси абстрактных утверждений и некоего «реального» (достоверного, верифицируемого) восприятия, а затем переходит к подробному описанию, в котором обязательно присутствует момент саморефлексии (определение поэзии либо вопрошание о сущности языка) […][7].

Gewöhnlich beginnt Dragomoschtschenko mit einer Mischung abstrakter Behauptungen und einer gewissen „realen" (gewissen, verifizierbaren) Wahrnehmung, um dann zu einer genauen Beschreibung überzugehen, in der unbedingt das Moment der Selbstreflexion gegeben ist (die Bestimmung der Dichtung oder die Frage nach dem Wesen der Sprache) […].

Die höchste Konzentration an metasprachlichen Lexemen ist in Texten mit metatextuellen Überschriften zu finden, welche mit der Zeit die Form immer genauerer Bestimmungen annehmen: vgl. „Tautologie" (2011) von A. Dragomoschtschenko, „Orthographisches Minimum" («Орфографический минимум», 2011) von A. Poljakow, „Enge der Versreihe" («Теснота стихового ряда», 2012) und „Summe der Poetik" («Сумма поэтики», 2013) von A. Skidan u.a.m.

---

[4] Зубова (2000 und 2010).

[5] Ким (2004).

[6] Драгомощенко (2011, S. 19).

[7] Скидан (2011, S. 6 f.).

Wir haben eine niveauspezifische Klassifikation der Elemente der metasprachlichen Organisation des poetischen Textes durchgeführt und auch eine Auswahl von Lexemmarkern für ein Intertextualitätsverhältnis zusammengestellt (*цитата, кавычки, текст, строки (строчки), вариации, сказать, писать, читать, вспоминать* / *Zitat, Anführungszeichen, Text, Zeilen (Kurzzeilen), Variationen, sprechen, schreiben, lesen, erinnern*). Vgl. z.B. bei Kibirow:

Гандлевского цитировать в слезах —
«Умру — полюбите», пугать ночных прохожих
озлобленным отчаяньем в глазах…[8]

Gandlewski unter Tränen zu zitieren –
„Ich sterbe – dann gewinnt ihr mich lieb“, nächtliche Spaziergänger zu erschrecken
mit der erbitterten Verzweiflung in den Augen…

Es stellte sich heraus, dass die Dichtung am Ende des 20. Jahrhunderts immer aktiver Termini zu benutzen beginnt, welche unterschiedliche Sprachebenen (phonetische, orthographische, morphologische, syntaktische, lexikalische, rhetorische), grammatische Ordnungen, Kategorien und Formen (Wortarten, Aspekt, Zeit, Numerus, Kasus, Genus verbi, Hyper- und Parataxe usw.) charakterisieren, sowie auch archaische Formen und diachronische Veränderungen (Dual- und Appellativform usw.) fixiert. Auch der Interpunktion wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt, es werden sogar neue Formen erfunden, z.B. ein *Ausrufekomma* und ein *Fragekomma* (*восклицательная запятая, вопросительная запятая*) bei A. Prijmi, ein Bittzeichen (*просительный знак*) bei P. Barskaja oder ein *defilierender Bindestrich* (*дефилирующий дефис*) bei J. Sasina.

Dabei werden die linguistischen Termini im dichterischen Text oftmals selbst zu Tropen, welche ihren doppelten Wortsinn, den terminologischen und den übertragenen (vgl. «Часть речи» / „Wortarten“ von J. Brodsky, «Прямая речь» / „Direkte Rede“ von A. Kuschner, «Глаголы несовершенного времени» / „Verben des unvollendeten Aspekts“ von W. Strotschkow u.a.), aktualisieren und buchstäblich ihre Doppelbödigkeit im Raum realisieren, vgl.: *Метафора — мотор формы* / *Die Metapher ist ein Motor der Form* von A. Wosnessenski. Dabei ist auch eine Rückdeutung der Termini möglich, oder, genauer, die „Entterminologisierung“ von Begriffen und Erscheinungen einer beliebigen Sprachebene. Vgl. z.B. bei W. Pawlowa:

---

[8] Zitiert nach der Internetquelle: http://modernpoetry.ru/main/timur-kibirov-amour-exil#44 (letzter Download 07.02.2014). Vgl. auch T. Kibirow:

Цитаты плодятся и множатся
Все сказано — сколько не ври (Кибиров (1999, S. 51).

Die Zitate sind fruchtbar und vermehren sich
Alles ist gesagt – wie viel man auch lügt

Дитя орфографии,
сколько себя помню, живу от руки.
Стоит поверить руке – и не веришь зрению,
только слуху. Смогу ли судьбу упросить
выправить согласованья, склоненья, спряженья,
хоть немного синтаксис упростить?[9]

Ein Kind der Orthographie,
solange ich mich an mich erinnern kann, lebe ich von der Hand.
Es lohnt sich der Hand zu trauen – und du glaubst dem Sehen nicht,
nur dem Hören. Kann ich das Schicksal durch mein Bitten bewegen
die Kongruenz, die Deklination, die Flexion zu richten,
wenigstens etwas die Syntax zu vereinfachen?

Vgl. auch weiter E. Bunimowitsch[10]:

то ли я устал от всякого языка
то ли все языки от меня устали
я теряю глаголы входя в обстоятельства
времени
места
цели…

ob ich jeder Sprache müde bin
oder ob alle Sprachen meiner müde sind
ich verliere die Verben, wenn ich in die Umstände trete
von Zeit
Raum
Ziel…

Die häufigsten Bezeichnungen grammatischer Kategorien in dichterischen Texten sind „Zeit“ (vgl. M. Kusmin: «В одночасье состарившиеся/ глаголы / будущего времени»[11] / „Die in einer Stunde gealterten / Verben / des Futurs“, 2012) und „Person“. Vgl. I. Lisnjanskaja:

в пределах грамматического строя
я потеряла первое лицо
в попытках отыскать второе[12]

in den Grenzen des grammatischen Baus
hab ich die erste Person verloren
bei dem Versuch, die zweite zu finden

Dichter spielen oftmals auch mit der Mehrdeutigkeit der Wortbedeutung von «лицо» / „Person“ (das kann sowohl die grammatische Person als auch die Per-

[9] Павлова (2005).

[10] Бунимович (1999, S. 163).

[11] https://www.facebook.com/mikhail.kuzmin.33 (letzter Download: 06.04.2016).

[12] http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/lisnyanskaya_dozhdi_i_zerkala_1983_text.pdf (letzter Download: 06.04.2016).

son des Dichters oder die Person des Schöpfers bzw. auch das Gesicht oder Angesicht meinen), wie dieses etwa T. Kibirow in seinem ironischen Gedicht «Переложение псалма»[13] [Psalmübersetzung] tut:

Нет мочи подражать Творцу
Здесь, на сырой земле.
Как страшно первому лицу
В единственном числе.

И нет почти на мне лица.
Последней буквы страх.
<…>
Аз есмь, но знаю — дело швах
Перед твоим Лицом.

Keine Kraft den Schöpfer nachzuahmen
Hier auf der feuchten Erde.
Wie fürchtet sich die erste Person
Im Singular.

Und kaum wahr ich das Gesicht [russ. auch Person].
Des letzten Buchstaben Angst[14].
[…]
Ich bin[15], aber ich weiß – die Sache steht schlecht
Vor Deinem Angesicht [russ. auch Person].

Auch wird dabei das „Ich“ des lyrischen Subjekts in der Dichtung an der Schwelle des 20. zum 21. Jahrhundert zu einer metasprachlichen Kategorie (vgl. „Ort des Namens Ich“ von J. Sasina), etwa bei A. Dragomoschtschenko:

И «я» отслаивается от «я» в зрении,
Идущем по шагу вслед за «я знаю, что я пишу»[16]

Und das „Ich“ löst sich schichtenweise vom „Ich“ im Sehen,
Das auf dem Schritt folgt auf «Ich weiß, dass ich schreibe“

In diesem Fall „entfremdet sich“ der Text teilweise vom Schreibenden, und beinahe jedes Wort wird wie „fremde Rede“ in Anführungszeichen gesetzt, die dann genau genommen als der Vers selbst erscheint. Vgl. z.B. bei Boris Berger-Moon[17]:

---

[13] Кибиров (1999, S. 31).

[14] Anm. der Übersetzerin H.S.: Der letzte Buchstabe des russischen Alphabets ist «я» und entspricht dem russischen Wort für die erste Person Singular „ich“.

[15] Anm. der Übersetzerin H.S.: Kibirow benutzt die kirchenslavische Form «Аз есмь», die der Beginn des sog. Buchstabengebets ist, eines Versalphabets, das orthodoxe Glaubensinhalte einprägen helfen sollte.

[16] Драгомощенко (2011, S. 28)

[17] https://www.facebook.com/groups/mikropoetica/ (letzter Download: 08.02. 2014).

Когда
«Я пишу стихи» -
Это слова,
Но это другие слова.
И главное – это лишь промежутки
Между словами:
«Промежутки» и «между»,
«Это» и «промежутки»
И между:
«Главное», «это» и «лишь»,
Но самое главное - между «я» и «пишу» -
Тут обозначено словом «стихи»,
Но написано позже отдельно,
Потому что оно рифмуется
С «промежутком» между «я» и «пишу».

Wenn
„ich Gedichte schreibe“ –
Sind das Worte,
Aber das sind andere Worte.
Und die Hauptsache ist – das sind nur Zwischenräume
Zwischen Wörtern:
„Zwischenräume“ und „zwischen“,
„Dieses“ und „Zwischenräume“
Und zwischen:
„Hauptsache“, „dieses“ und „nur“,
Aber die eigentliche Hauptsache ist – zwischen „ich“ und „schreibe“ –
Hier sind mit dem Wort „Gedichte“ bezeichnet,
Aber später einzeln geschrieben,
Weil es sich reimt
Mit dem „Zwischenraum“ zwischen „ich“ und „schreibe“.

In diesem Sinn verwandelt das „Ich“ seinen Text in ein Feld für ein linguistisches Experiment. Meistens wird ein solches Experiment in den Termini des Sprachspiels beschrieben, welches die Grenzen zwischen der ernsten und unernsten Wahrnehmung des Textes aufweicht und außerdem dessen Performativität unterstreicht. Denn im Prozess der Lektüre wird der Akt der Texterstellung vergegenwärtigt, d.h. die Handlung des Textwerdens vollzieht sich eigentlich im Dialog mit dem Leser. So geht in dem folgenden Gedicht von G. Simonow der Text wirklich aus jedem Wort hervor, das ganz oder buchstabenweise geschrieben oder gesprochen wurde:

а еще помнишь мы с тобой плыли
в разрозненном языке
в жидкой рассредоточенной сумме
всей сказанной речи
каждого слова
написанного или произнесенного
последовательного
неожиданного

следующего за предыдущим
родного и незнакомого
чи
та
ю
ще
го
ся
по
сло
гам[18]

und du erinnerst dich noch wir schwommen
in der verstreuten Sprache
in der flüssigen weitverteilten Summe
der ganzen ausgesprochenen Rede
jedes Wortes
des geschriebenen oder gesagten
des erfolgenden
des unerwarteten
des auf das vorige folgenden
des verwandten und unbekannten
des
sil
ben
wei
se
zu
le
sen
den

In einem Text kann auch ein wortschöpferisches metasprachliches Element vorhanden sein, wie im Fall von A. Fedulow, der in seinem Gedicht Wortbildungsvariationen auf das Thema „Sprache" («язык»), „Wort" («слово») und „Poesie" («поэзия») entwickelt:

Язык-язык
Язычанька
Язунчик
Язва
[…]
О слово
Словушко
Словесть[19]
[…]
слова дырявые сдивань!

[18] Симонов (2012).
[19] Федулов (2012, S. 51).

пусти язык – то
ПоЭтися
пусти![20]

Sprache-Sprache
Sprächelchen
Sprachungel
Sprayer
[…]
O Wort
Wortung
Wortdicht
[…]
löchrige wörter wunderhin!
lass die Sprache – dann
DichteriDiesieren
lass!

Im Ganzen werden die Verbalkategorien öfters in das Sprachspiel einbezogen, als die nominalen. Vgl. bei L. Lossew:

Грамматика есть бог ума.
Решает все за нас сама:
что проорем, а что прошепчем.
И времена пошли писать,
и будущее лезет вспять
и долго возится в прошедшем[21]

Die Grammatik ist der Gott des Intellekts,
Sie selbst entscheidet alles für uns:
was wir laut herausschreien, was flüstern.
Und es sind die Tempora gekommen zu schreiben,
und das Futur kriecht fort
und ist lang tätig im Präteritum

Oder vgl. bei S. Kekowa:

Любовь застыла, как инфинитив.
Глагол «забыть» стоит в возвратной форме[22];

---

[20] Ders., S.133. Vgl. auch:

китает слог
и слогом снится
чтоб словом быть (S.125).

chinoliest die Silbe
und erscheint im Traum als Silbe
um ein Wort zu sein

Anm. der Übersetzerin H.S.: Natalja Fatejewa erklärt das Wort *китает* als Kontamination der Wörter für russisch „liest“ (*читает*) und China (*Китай*).

[21] Лосев (2000, S. 91).

Но уже я не в силах причастие
Превратить в переходный глагол[23];

Die Liebe ist erstarrt wie der Infinitiv.
Das Verb ‚vergessen' steht in reflexiver Form.

Aber ich bin nicht mehr in der Lage das Partizip
In ein transitives Verb zu verwandeln

Siehe auch bei A. Dragomoschtschenko:

Ни падежа, ни числа, ни рода, –
ропот глагольной формы брезжит[24]

Weder des Falls, noch des Numerus, noch des Genus, -
das Murren der Verbform leuchtet schwach

Diese Kollision deutet W. Gandelsman in metaphorischer Hinsicht um, die auch im Text performativ wird:

Бессуществительнейшее из мест.
Как ветер, гол,
на поиски земных существ
летит глагол[25]

Der unsubstantivste aller Ort.
Wie der Wind, kahl,
auf der Suche nach Erdenwesen
fliegt das Wort[26]

Das Wort «летит» erscheint hier genau in der Zeile, in der das Wort auch Subjekt ist. Bei Ja. Tokarewa kann beobachtet werden, wie die Sprachreflexion in die seelische Sphäre versetzt wird:

ей [остановившейся в недоуменье душе] не под силу более ни спряженье
чужих глаголов с личным местоименьем,
ни времяпрепровождение во плоти…[27]

sie [die in Verwunderung verharrenden Seele] schafft es nicht mehr weder zu konjugieren
die fremden Verben mit dem Personalpronomen,
noch den Zeitvertreib im Fleisch…

Die Verwendung von Bezeichnungen der Wortarten in dem folgenden Gedichttext von A. Poljakow gewinnt einen metatextuellen Status – sie werden zu Über-

---

[22] Кекова (2006).

[23] Dies.

[24] Драгомощенко (2000).

[25] In: Воздух, № 1, 2008. S. 12.

[26] Anm. der Übersetzerin H.S.: *Глагол*, eigentlich *Verb*, steht im älteren Gebrauch auch für *Wort*.

[27] Токарева (2002).

schrift und Epigraph des Gedichts, wobei sie aber in eckige Klammern gesetzt sind, was ihnen einen alternativen Charakter verleiht, d.h. die Freiheit, die gegebene Position mit einem Wort einer bestimmten Wortart auszufüllen und die außerdem die Aufzeichnung des Textes die unvollendete Form eines Entwurfs annehmen lässt. Vgl.:

<МЕСТОИМЕНИЕ>
<Существительное><прилагательное>
<существительное><глагол>
<Существительное><прилагательное>
<существительное><глагол>
Увидеть *волн <причастие>* ряды на всех
лучах <причастие> заката промолчать:
«Мне ничего не надо, мои ладони радостно
пусты! О, римляне, светла моя рука
и голод мой — не голод Ганнибала
а если рыба к чаю надоела, то вот
<союз> закат, и облака
и 9 строк про то, что вдалеке
Италия <*Италия*> двоится…»[28]

<PERSONALPRONOMEN>
<Substantiv> <Adjektiv>
<Substantiv> <Verb>
<Substantiv> <Adjektiv>
<Substantiv> <Verb>
Zu erblicken der Wellen <Partizip> Reihen auf allen
Strahlen <Partizip> des Sonnenuntergangs zu schweigen:
„Ich brauche nichts, meine Handflächen sind freudig
Leer! O, Römer, licht ist meine Hand
Und mein Hunger – nicht der Hunger Hannibals
Und wenn der Fisch zum Tee leid wird, dann ist da
<Konjunktion> der Sonnenuntergang, und die Wolken
und 9 Verse darüber, wie in der Ferne
Italien <*Italien*> doppelt erscheint…

Dabei können die Wortformen *причастие* (russ. „Partizip“ und „Kommunion“) und *союз* (russ. „Konjunktion“ und „Bündnis / Bund“) in Poljakows Text zweifach interpretiert werden: als Bezeichnungen von Wortarten und als autosemantische Wörter, wozu die Deviation der Wortverbindungen innerhalb der Versreihen beiträgt. Eine solche Aufzeichnung betont den metasprachlichen Charakter des Textes, wenn der Prozess der Textgenerierung nicht abgeschlossen ist und eine Beteiligung des Lesers verlangt.

Unter den Bezeichnungen der syllabotonischen Versmaße überwiegt der „Jambus“, es folgen entsprechend „Anapäst“, „Trochäus“, „Amphibrachys“, „Dakty-

[28] Поляков (2012).

lus“. Öfters werden diese Bezeichnungen in einem Vers verbunden (vgl. bei N. Dellaland):

Так незнакомо звучишь, амфибрахия полный —
В дактиле птичьем, невнятностью корня срастив
что-то свое с чем-то общим — не знаю, не знаю[29]

So unbekannt klingst du, voll vom Amphibrachys –
Im Vogeldaktylus, mit der Undeutlichkeit der Wurzel verwachsen
etwas Eigenes mit etwas Allgemeinem – ich weiß nicht, ich weiß nicht

Oder bei L. Lossew:

наших ямбов пустых плоскостопье
и хореев худых хромоту[30]

unserer leeren Jamben Plattfüßigkeit
und der dünnen Trochäen Hinken

Siehe auch bei W. Kriwulin:

не до сухотки обезвожен ямб[31]

nicht bis zur Dürrsucht[32] ist der Jambus entwässert

In dem Maß wie in der Dichtung des 20. Jahrhunderts immer mehr Aufmerksamkeit dem „vers libre“ oder dem „freien Vers“ zu Teil wird, reflektieren die Dichter zunehmend diese Versform in ihren Texten, die oft aber im Gegenteil im syllabotonischen System geschrieben sind. Vgl. Ju. Lewitanskis Gedicht, das im vierfüßigen Jambus geschrieben ist:

[…]
Свободный стих неправомерен!
Свободный стих — негодный стих!

Его, по сути говоря,
эстеты выдумали, снобы,
лишив метрической основы,
о рифме уж не говоря!..

[…]

О, только б не попутал бес,
и стих по форме и по мысли
свободным был бы
                                        в этом смысле,
а там — хоть в рифму или без![33]

---

[29] Делаланд (2005, S. 110).

[30] http://lib.ru/POEZIQ/LOSEW_L/stihi.txt (letzter Download: 08.02.2014).

[31] Кривулин (2001, S. 114).

[32] Anm. der Übersetzerin, H.S.: Im Russischen ein Wortspiel mit Austrocknung und Schwindsucht.

[…]
Der freie Vers ist ungesetzmäßig!
Der freie Vers ist ein untauglicher Vers!

Ihn haben, im Grunde genommen,
die Ästheten ausgedacht, die Snobs,
unter Aufgabe der metrischen Basis,
vom Reim ganz zu schweigen!..
[…]
O, wenn nur der Teufel hier nicht verführt hat,
und der Vers nach Form und nach Sinn
frei wäre
in diesem Sinn,
und dort – sei es mit oder ohne Reim!

Bei Gegenwartsdichtern wird das Lexem „vers libre“ zur Basis für sprachliche und intersprachliche Spiele. Vgl. bei J. Idlis:

здесь можно все что угодно
потому что это верлибр
верлибр
свободная вера[34]

hier darf man alles
weil das vers libre ist
vers libre
freier Glaube

Oder bei W. Pawlowa:

когда мы говорим с тобой
язык становится родным
не растолкуешь словарям
верлибром не переведешь[35]

wenn ich mit dir rede
wird die Sprache zur eigenen
du kannst sie für die Wörterbücher nicht ausdeuten
nicht mit dem vers libre übersetzen

Ein Großteil der Untersuchung ist der theoretischen Auswertung des Materials gewidmet. Insbesondere wurden die Hauptparadigmen der semantischen Transformationen poetischer Termini bestimmt. So wird zum Beispiel der Reim als

---

[33] Левитанский, Ю.: О свободном стихе. Zitiert nach: http://levitansky.ru/?r=2&m=6&s=272 (letzter Download: 08.02.2014).

[34] Идлис (2005).

[35] http://modernpoetry.ru/main/vera-pavlova-stihi-iz-zhurnalnyh-publikaciy-raznyh-let (letzter Download: 08.02.2014).

die sichtbarste Erscheinung der poetischen Rede metaphorisch mit dem Bild des Vogels und der Idee des beflügelten Flugs verbunden. Vgl. bei W. Pawlowa:

SOSреализм — вот метод: *каждой твари*
по паре крыльев — рифм — воздушных весел,
чтоб не пропали, чтобы подгребали,
чтоб им дежурный голубь ветку бросил
небесной яблони, сиречь оливы,
цветущей, пахнущей, вечновесенней...[36]

SOSrealismus – das ist die Methode: *jedem Geschöpf*
Ein Paar Flügel – Reime – Luftruder,
damit sie nicht verderben, damit sie heranrudern,
damit ihnen die Dienst habende Taube einen Zweig zuwerfe
des Himmelsapfelbaums, mit anderen Worten des Ölbaums,
des blühenden, duftenden, ewigfrühlingshaften…

Mit dem Flug und der Idee des Vogelkäfigs sind auch folgende Verse von W. Gandelsman über den „Reim" verbunden, wobei dieser Vogel sein Gefängnis nicht verlassen möchte:

Ах, она вздыхает в своей клетке,
птица, выбравшая счастливый плен,
рифма её окликнула – и с шумной ветки
она слетела в комнату тихих стен.[37]

Ach, er seufzt in seinem Käfig,
der Vogel, der die glückliche Gefangenschaft gewählt hat,
der Reim rief ihm zu – und vom lärmenden Ast
flog er in das Zimmer der stillen Wände.

N. Gorbanewskaja sucht den Reim mit Hilfe einer Auswahl von Zusammenklängen (oder von «звукосмысл» /„Lautsinn" und «смыслозвук» / „Sinnlaut"[38] in ihrer poetischen Terminologie), wobei in ihren Gedichten performativ das geschieht, worüber sie spricht, und zwar reimt sich im Prozess des poetischen

---

[36] Ebd.

[37] http://www.promegalit.ru/publics.php?id=596 (letzter Download: 08.02. 2014).

[38] Vgl. N. Gorbanewskaja:

И звукосмысл, и смыслозвук,
и не величье замысла,
а этот звон, и звяк, и гук,
как будто вьюга занесла
(http://www.newkamera.de/editor/ almanach_36.html#2; 08.02.2014).

Und sowohl der Lautsinn als auch der Sinnlaut
und nicht die Größe des Vorhabens,
sondern dieser Klang, und Klirr, Getön,
als hätte es der Schneesturm verweht

Spiels der „Reim“ («рифма») mit dem „Riff“ («риф»), und im Text wird die Meermetaphorik entfaltet:

Достопочтенный шкаф,
сколько ненужных слов,
тяжких, как батискаф
на дне беспробудных снов,
сколько ненужных рифм,
ухнувших за борт ("На кой...")
и, зацепясь за риф,
съедаемых солью морской,
сколько ненужных строк,
строф, метафор и форм...[39]

Ehrwürdiger Schrank.
Wie viel unnütze Wörter,
schwer wie ein Bathyscaphe
auf dem Grund tiefer Träume,
wie viel unnütze Reime,
die über Bord stürzen („Wozu…“)
und, sich am Riff haltend,
zerfressen vom Meersalz,
wie viel unnütze Zeilen,
Strophen, Metaphern und Formen…

Und in einem späteren Gedicht „deckt“ die Dichterin selbst ihr Prinzip des Reimens „auf“, indem sie auf die Wiederholung hindeutet und damit einen autointertextuellen Verweis gibt:

Зарифмуя рифму с рифом,
повторяхом, повторихом,
не пишу я акростихом,
приневоленным стихом.[40]

Reim mit Riff reimend,
mit Wiederholunghol, Wiederholholung,
schreibe ich kein Akrostichon,
den gezwungenen Vers.

Es sei angemerkt, dass «риф» / „Riff“ in «рифма» auch in der metagraphischen Dichtung von A. Altschuk hervorgehoben wird: Dieses „Riff“ scheint auch in die Musik der Wellen überzugehen. Vgl.:

[39] Горбаневская (2000).

[40] Горбаневская (2011).

натыкаясь на РИФ
МУзыку слы шум
моря[41]

auf das RIFF stoßend
MUsik lärmhörend[42]
des Meers

In Zusammenhang mit der metasprachlichen Reflexion wurden speziell lexikalische Einheiten der kognitiven Sphäre analysiert, die eine besonders häufige Vorkommnis in dichterischen Texten aufweisen: *мысль, смысл, мыслить, замысел / Gedanke, Sinn, denken, Vorhaben*, sowie das Feld „*Gedächtnis*" (*память, воспоминание, вспомнить / Gedächtnis, Erinnerung, erinnern*). Diese Einheiten wurden vornehmlich in Kontexten untersucht, die mit der Idee der Textentstehung verbunden sind, z.B.:

Тавтология не является мыслимой точкой
равновесия значений, но описанием пространства
между появлением смысла и его расширением. (А. Драгомощенко[43])

Отпусти память, а также тление по слогам,
точащее срок возвращения к зениту буквы. (А. Драгомощенко[44])

Die Tautologie ist nicht der zu denkende Punkt
Des Bedeutungsgleichgewichts, sondern die Beschreibung des Raums
Zwischen der Erscheinung des Sinns und seiner Ausdehnung.
(A. Dragomoschtschenko)

Lass das Gedächtnis los, und auch das silbenweise Verwesen,
das die Frist der Rückkehr zum Zenit des Buchstabens zerfrisst.
(A. Dragomoschtschenko)

In zeitgenössischen Texten stellt auch die Metagraphemik eine bedeutende Ebene der Textorganisation dar, d.h. die Anordnung des Textes auf der Seite, Schrifthervorhebungen, Buchstabenkonturen, welche die Visualisierung des Textes und seine Intermedialität fördern. So schreibt etwa T. Sommer einen Text, wobei sie darum bemüht ist, eine Seite aus dem Tagebuch und Zeichnungen Kafkas wiederzugeben, und zwar mit Worten, oder, wie sie selbst schreibt, „als Übersetzung in die verbale Sprache":

---

[41] Альчук (2011, S. 153).

[42] Anm. der Übersetzerin H.S.: RIFFMU ist auf Russisch die Akkusativform für das Wort „Reim" (rifmu).

[43] Драгомощенко (2011, S. 17).

[44] Драгомощенко (2011, S. 52).

> «Арт-письмо Кафки»
> верлибровая вариация — перевод графики письма на вербальный язык[45].
>
> „Kunst-Brief Kafkas"
> Eine vers-libre-Variation – die Übersetzung der Schriftgraphik in die verbale Sprache

Alle diese Phänomene zeugen von der Verstärkung der metasprachlichen Reflexion und ihrer Aufdeckung als Verfahren im Gedichttext. Wie wir sehen, treten in den zeitgenössischen poetischen Texten regelmäßig metaphorische Charakteristiken von Verserscheinungen auf sowie auch Bewertungen von Wortverwendung durch die Autoren, Kommentare, welche die Verwendung grammatischer Formen und syntaktischer Konstruktionen begleiten, Erläuterungen, welche den Status der sprachlichen Erscheinungen und Einheiten präzisieren, Besonderheiten der Schreibweise und der Graphik der Wortformen.

Wir haben auch eine Wortliste des Wörterbuchs der von den Dichtern erfundenen neologistischen Termini erstellt, welche Leerstellen in der traditionellen Nomination linguistischer und verstechnischer Erscheinungen füllen (das sog. „Wörterbuch metapoetischer Neologismen" («Словарь метапоэтических неологизмов»), oder das „Wörterbuch der Neolinguismen" («Словарь неолингвизмов»). Es wurde hervorgehoben, dass insbesondere die Gegenwartsdichter der neofuturistischen Richtung verstärkt zur Schaffung neuer linguapoetischer Termini tendieren. Alle von ihnen erfundenen Termini charakterisieren auf eigene Weise das Neue, was jeder der Autoren (Ry Nikonowa, S. Sigej, A. Wosnessenski, W. Melnikow, G. Lukomnikov, S. Birjukov u.a.) als Ergebnis der Reflexion des eigenen Schaffens und der Erfahrung der Vorgänger in die Dichtung eingebracht hat.

Wie Sergej Birjukov schreibt:

> […] каждый новый термин (или его переосмысление) — это еще одна гипотеза, еще один шаг в постижении правил той затеянной человеком игры, которая зовется искусством.[46]
>
> […] jeder neue Terminus (oder dessen Umdeutung) ist auch eine Hypothese, noch ein Schritt zum Verständnis der Regeln des vom Menschen initiierten Spiels, das Kunst heißt.

Vgl.:

акционные стихи / *Aktionsverse* (Ry Nikonowa),
словострока / *Wortverszeile* (S. Sigej),
архистихи / Archiverse (A. Wosnessenski),
буквеатуры / *Buchstabeaturen* (S. Sigej),
волнозвучия / *Freiklang* (G. Lukomnikow),
инсайд-аут / *Inside-out* (K. Kedrow),

---

[45] Зоммер (2013).

[46] Бирюков (1996, S. 396).

книгура / Buchatur (S. Birjukov),
листовертень / *Blattumkehrer* (D. Awaliani, G. Lukomnikow),
муфталингва, муфтолингва / muftalingua, muftolingua (W. Melnikow),
словарево / Wörterbucherei (A. Altschuk),
словосегмент / Wortsegment (A. Bubnow) u.a.m.

Allerdings befassen sich mit Wortschöpfung im Bereich der Terminologie nicht nur die Neofuturisten, sondern auch Vertreter anderer Richtungen der Gegenwartsdichtung. Interessant ist hier vor allem das von A. Monastyrski herausgegebene „Wörterbuch der Termini der Moskauer konzeptualistischen Schule" («Словарь терминов московской концептуальной школы», 1999). In ihm sind sowohl neologistische Bildungen, welche die linguophilosophische Basis des Konzeptualismus widerspiegeln, als auch die Neudeutung existierender terminologischer Einheiten als Phänomene der „philosophischen Poetik" zu finden. A. Monastyrski schreibt im Vorwort zum Wörterbuch:

> Здесь, в отличие от философии, мы имеем дело с поэзисом понятий. Если и существует такое явление как «философская поэтика», то именно концептуализм (по крайней мере, в его «теоретической» части, представленной словарем) акцентирует в этом словосочетании поэтическое, подчеркнуто «несуществующее» — то, что сначала требует ничем не оправданного доверия к себе, а уж потом понимания.[47]
>
> Hier haben wir es im Unterschied zur Philosophie mit der Poiesis von Begriffen zu tun. Wenngleich es auch eine solche Erscheinung wie die „philosophische Poetik" gibt, so ist es doch der Konzeptualismus (zumindest in seinem „theoretischen" Teil, der durch das Wörterbuch repräsentiert wird), welcher in dieser Wortverbindung das poetische, betont „nichtexistierende", akzentuiert – das, was anfangs kein irgend gerechtfertigtes Vertrauen zu sich fordert, aber dann Verständnis.

Wir wollen einige Artikel dieses Wörterbuchs anführen, die Neubildungen vorstellen[48]:

> АББРЕВИАТУРНОСТЬ (аббревиатурное прочтение, аббревиатурное зрение) — отношение к визуальному ряду как к тексту, составленному из сокращений. Аббревиатурное видение мира опосредовано наличием бессознательных аббревиатурных структур в глубинах памяти и языка (термин В. Тупицына).
>
> ABBREVIATURITÄT (Abbreviaturlesen, Abbreviatursehen) – die Beziehung zur visuellen Reihe als einem Text, der aus Abkürzungen besteht. Die Abbreviaturweltsicht wird vermittelt durch die Existenz von unbewussten Abbreviaturstrukturen in den Tiefen des Gedächtnisses und der Sprache (ein Terminus von W. Tupizin).
>
> СЛОВАРНОСТЬ — результат смыслового смещения, совершенного по отношению к понятию «словесность» (термин П. Пепперштейна).

[47] Словарь терминов московской концептуальной школы.

[48] Словарь терминов московской концептуальной школы.

WÖRTERBUCHHEIT – das Resultat einer Sinnverschiebung, die in Bezug auf den Begriff „Literatur“ zu sehen ist (ein Terminus von P. Pepperstein).

АРТИФИКАЦИЯ (артификационный каприз, артификационное искажение) — высказывание (артикуляция), имеющее вид «произведения искусства» (термин П. Пепперштейна, введенный в книге со значимым названием «Идеологизация неизвестного», 1988).

ARTIFIKATION (artifikaziöse Laune, artifikaziöse Verzerrung) – ein Ausspruch (Artikulation), der aussieht wie ein „Kunstwerk“ (ein Terminus von P. Pepperstein, den er in dem Buch mit dem vielsagenden Titel „Ideologisierung des Unbekannten“, 1988, eingeführt hat).

Es wurden auch Neubildungen der letzten Zeit der Analyse unterzogen – Netzneologismen (Netologismen), welche keinen konkreten Autor besitzen (z.B. *виртуалема / Virtualema*, *ничность / Netzheit*, *инфопауза / Infopause*, *спампоэзия / Spampoesie*[49] u.a.).

Im Ganzen verstärkt sich am Ende des 20. und Beginn des 21. Jahrhunderts der „professionelle“ Charakter der metasprachlichen Reflexion, und in den Texten können häufig engspezialisierte Termini angetroffen werden (*дискурс / Diskurs*, *артикуляция / Artikulation*, *суггестивность / Suggestivität*, *инфинитивная поэзия / Infinitivpoesie*[50], *факультативность форм / Fakultativität der Formen, коннотация / Konnotation, перцепция / Perzeption, дефиниция / Definition* usw. Die gegebenen speziellen Wörter werden von T. Kibirow fast immer ironisch verwendet, wodurch ihr „spezieller“ Status untergraben wird. Vgl. bei T. Kibirow:

Русь-Россия! От сих коннотаций
нам с тобою уже не сбежать.
Не РФ же тебе называться!
Как же звать? И куда ж тебя звать?[51]

Rus-Russland! Von solchen Konnotationen
Wollen wir nicht weglaufen.
Nicht an dir ist es die RF zu benennen!
Wie denn benennen? Und wohin dich rufen?

---

[49] Vgl.: Шмидт (2013). Besonders interessant ist hier der als einleitende Kapitelüberschrift gewählte Vers, der auf einen Vers von A. Achmatowa anspielt, in dem es um die Entstehung von Gedichten aus Kehricht geht: «“когда б вы знали, из какого спама“ […] пишет юзер […]» / „«Wenn Sie wüßten, aus welchem Spam» […] schreibt user […]“. H. Schmidt schreibt, dass es auch „sog. SPoeten («спoэты») gibt, welche Spam als Material für die poetische Bearbeitung benutzen“, und dass sie sich besondere nicknames aussuchen, welche das Wort „spam“ mit dem wirklichen Namen der Dichter kontaminieren: E.E. Spammings, Spamblo Neruda, William Spamlos Williams, H.P. Spamcraft, Spamily Dickinson.

[50] Vgl.: «Инфинитивная поэзия: по мотивам Жолковского» [Infinitivpoesie: nach Motiven von Scholkowski] von T. Kibirow.

[51] Кибиров (2000, S. 7).

Перцепция с дискурсом расплевались..[52]

Perzeption und Diskurs verzankten sich..

(друг-Хохол
такую дефиницию нашел
для страсти нежной, коей мучим я[53]).

(der Freund Chochol[54]
Hat eine solche Definition gefunden
Für die zarte Leidenschaft, die mich quält).

In einem Gedicht von W. Kriwulin, das auch so überschrieben ist: «Столичный дискурс»[55] [Großstadtdiskurs], wird dieselbe Ironie verwendet, die in erster Linie mit der Verwendung von ausländischen Wörtern und Namen verknüpft ist:

боюсь я: барт и деррида
не понаделали б вреда
они совсем не в то играют
что мне диктует мой background

ich fürchte: dass barthes und derrida
nicht schaden zufügen würden
sie spielen nicht das rechte spiel
was mir mein background diktiert

Die vorliegende Untersuchung hatte zum Ziel, die grundlegenden Tendenzen in der Entwicklung der poetischen Sprache aufzuzeigen, welche unmittelbar in den Gedichten fixiert werden und im Prozess ihrer Entstehung hervortreten. Die immer weiter anwachsende Ausdehnung des Gebiets der metapoetischen Elemente im Gedichttext signalisiert, dass die Dichtung als philologischer Diskurs und die linguistische Poetik als Wissenschaft sich immer mehr zusammenschließen.

---

[52] Ders., S. 17.

[53] Ders., S. 31.

[54] Anm. der Übersetzerin H.S.: Chochol – abschätzige Bezeichnung für Ukrainer.

[55] Кривулин (2001, S. 63).

Literatur

Альчук, А. (2011): Собрание стихотворений. М.

Анатомия ангела: Сборник стихов. / Предисл. и сост. Д. Давыдова. М., 2002.

Бирюков, С. (рец., 1996): Бубнов А. В. Типология палиндрома. In: Новое литературное обозрение. 19 (1996). 394-396.

Бунимович, Е. (1999): Естественный отбор. М.

Вежбицка, А. (1978): Метатекст в тексте. // Новое в зарубежной лингвистике. VIII. М. 402-421.

Горбаневская, Н. (2000): 13 восьмистиший и еще 67 стихотворений. Тверь. http://www.vavilon.ru/texts/gorbanevsk/gorbi4.html (letzter Download: 08.02.2014).

Горбаневская, Н. (2011): ШТОЙТО. Стихи 2010 года. М. http://www.vavilon.ru/texts/gorbanevsk/gorbanevsk7.html (letzter Download: 08.02.2014).

Делаланд, Н. (2005): Эрос, танатос, логос… М.

Драгомощенко, А. (2000): Описание. СПб., 2000. http://www.vavilon.ru/texts/dragomot4-1.html (letzter Download: 08.02.2014).

Драгомощенко, А. (2011): Тавтология. М.

Зоммер, Т. (2013): Арт-письмо Кафки // Журнал ПОэтов. 46, 2 (2013). 20.

Зубова, Л.В. (2000): Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛО.

Зубова, Л.В. (2010): Языки современной поэзии. М.: НЛО.

Идлис, Ю. (2005): Воздух, вода. Тверь. http://www.vavilon.ru/texts/idlis1.html (letzter Download: 08.02.2014).

Кекова, С. (2006): Учитель словесности // Новый мир. 7 (2006). http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/7/kek1.html (letzter Download: 08.02.2014).

Кибиров, Т. (1999): Улица ОСТРОВИТЯНОВА. М.

Кибиров, Т. (2000): Юбилей лирического героя. М.

Ким, Хюн Еун (2004): Стихотворения И. Бродского как метатекст (На материале книги «Часть речи»): Дис. ... канд. филол. наук. М.

Кривулин, В. (2001): Стихи после стихов. СПб.

Лосев, Л. (2000): Собранное: Стихи. Проза. Екатеринбург.

Николина, Н.А. (2004): Грамматические термины в русской поэзии. // Русский язык в научном освещении. 1, 7. (2004). 63-79.

Николина, Н.А. (2009): Активные процессы в языке современной художественной литературы. М.

Павлова, В. (2005): Стихи // Звезда. 2 (2005). // http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/2/pavl1-pr.html.

Поляков, А. (2012): <МЕСТОИМЕНИЕ> // Воздух. 3-4 (2012). 190.

Симонов, Г. (2012): а еще помнишь мы с тобой плыли // Воздух. 3-4 (2012). 84.

Скидан, А. (2011): АТД: возможность иного // Драгомощенко (2011). 5-12.

Словарь терминов московской концептуальной школы / Составитель и автор предисловия А. Монастырский. М., 1999. http://www.philosophy.ru/edu/ref/concept/slovar-m-k-sh.html (letzter Download: 08.02.2014).

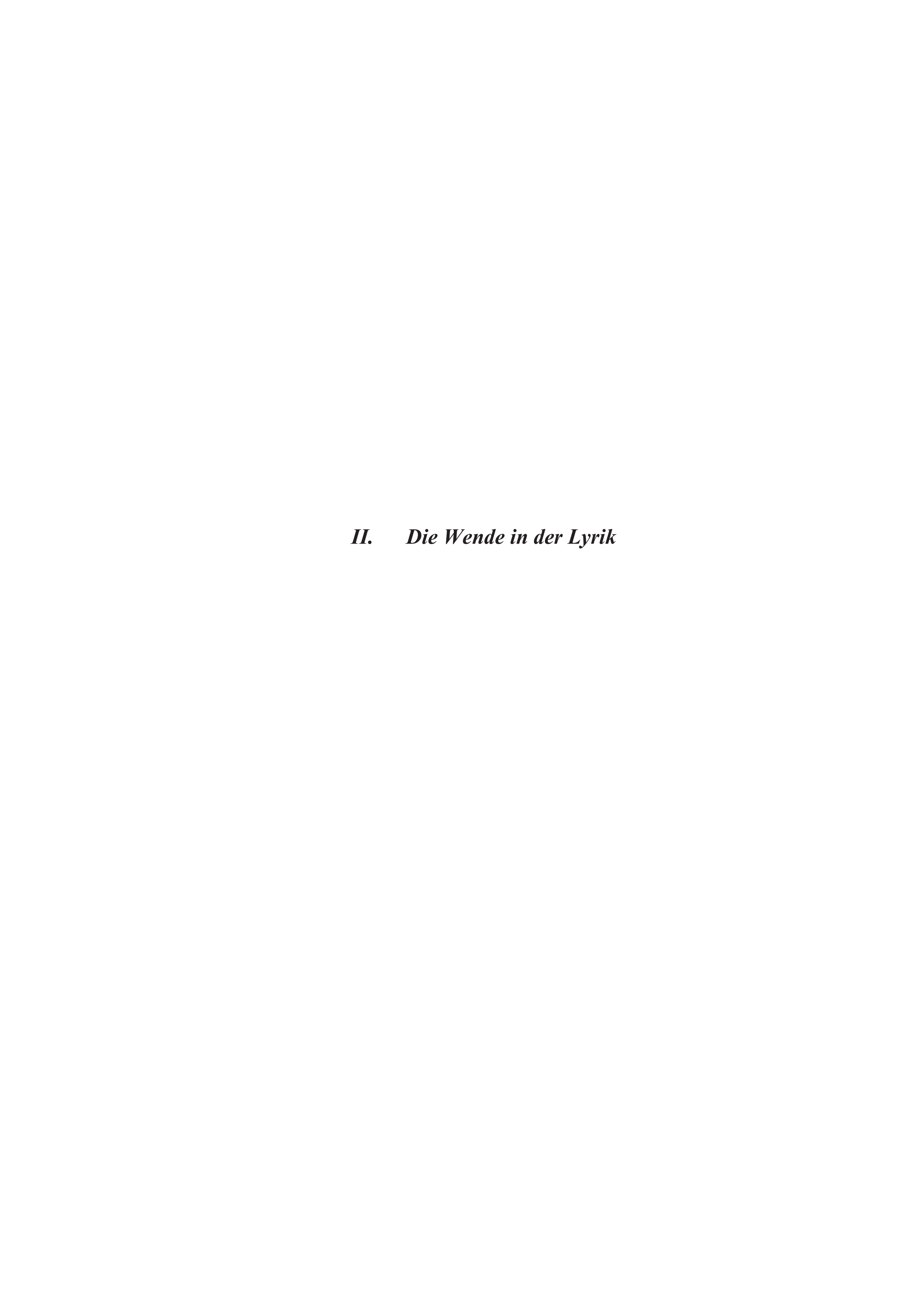
Токарева, Я. (2002): Терцина, растянутая до сонета // Анатомия ангела (поэзия лауреатов независимой премии за 2001 год). М. 41.

Федулов, А. (2012): БИ-Л-О (Выбранные места из дневника поэта). Тамбов.

Шмидт, Э. (2013): Поэзия: модули и векторы. Спам как аллегория медиального мусора и поэтической музы. http://www.topos.ru/article/4817 (letzter Download: 08.02.2014).

Якобсон, Р. (1975): Лингвистика и поэтика. // Структурализм: "за" и "против": сборник статей. Сост.: М. Я Поляков. Ред.: М. Я Поляков / Евгений Яковлевич Басин. М. 193-230.

Aus dem Russischen übersetzt von Henrieke Stahl.



II. Die Wende in der Lyrik

Alexander Erochin (Ischewsk)

Hans Magnus Enzensbergers Lyrik nach der Wende 1989: Die Gedichtbände „Zukunftsmusik“ und „Kiosk“

Der Zerfall des sozialistischen Systems Ende der 1980er – Anfang der 1990er Jahre gilt für die Mehrzahl der germanistischen Literaturwissenschaftler innerhalb und außerhalb Deutschlands als epochale Zäsur in der Entwicklung der deutschen Literatur[1]. Die „Götterdämmerung“ der DDR[2] entfachte aufs Neue heftige Kontroversen über die Zukunft Deutschlands, an welchen, neben Politikern, Philosophen und Historikern, angesehene deutsche Schriftsteller – Günter Grass, Martin Walser, Peter Rühmkorf, Christa Wolf u.a.m. – maßgebend teilgenommen haben.[3]

Die Ansichten der deutschen Intellektuellen über den Charakter des wiedervereinigten deutschen Staates und seiner Literatur blieben auch nach der Wende 1989 – 1990 gespalten, so dass es bis heute schwer ist, „Dominanten“ in dem deutschen Literaturprozess nach dem Mauerfall zu finden, die für alle Beteiligten plausibel und maßgebend wären. So ließ einerseits der historische Einschnitt Hoffnungen aufkommen, die in erster Linie auf die junge Generation der Schriftsteller in Ost- und Westdeutschland gerichtet wurden.[4] Andererseits wurden starke Bedenken erhoben, ob dem Untergang der DDR zwangsläufig ein Aufblühen des deutschen Schrifttums folgen sollte. In den andauernden Diskussionen verlor die „gravierende Zäsur“ des Jahres 1989 die Verbindlichkeit eines Wendepunkts und wurde eher zum Zeichen eines postmodernen und posthistorischen Stillstandes, der zugleich jede Möglichkeit für eine umfassende Literaturgeschichte in Zweifel zog. Noch 1997 musste Bernhard Zimmermann in seinem Aufsatz in der „Sozialgeschichte der deutschen Literatur zwischen 1945 und 1995“ nüchtern feststellen, dass das Jahr 1989 „in der literarischen Historiographie bislang noch keine Spuren hinterlassen“ hat[5]. Fast ein Jahrzehnt später, im Jahre 2006, klingt Elke Brüns in der Einleitung zu ihrer Studie über die deutsche Literaturgeschichte nach dem Mauerfall nicht minder skeptisch: „Denn auch

[1] Latkowska (2010, S. 224); Nichols (2000, S. 413).

[2] van der Will (1997, S. 38).

[3] Brüns (2006, S. 9-30); Latkowska (2010, S. 227-231, 233-235); Vogt (2004, S. 137-155).

[4] Schirrmacher (1990); Vogt (2004, S. 154-155).

[5] Zimmermann (1997, S. 724).

dort, wo sich die Literaturwissenschaft um Spurensuche bemüht, lautet das Ergebnis nicht selten: Im Westen nichts Neues, im Osten nur Altes“[6].

2002 schrieb Erk Grimm, dass die geistige Wende 1989 in mancher Hinsicht durch die literarischen Debatten und Werke der Mitte der Achtziger vorbereitet wurde:

> Of course, this market-driven change was strongly influenced by the shifting political realignments after 1989, but the first signs could already be noticed by the middle of the decade. In other words, several years *before* the heated debates over Christa Wolf and East Germany’s unofficial literature or the controversy about the generation of 1968, the production of poetry had reached a new stage.[7]

Die von Erk Grimm vermerkten Kontroversen der achtziger Jahre sind meist in der postmodernen Fragestellung verwurzelt, so dass der Mauerfall mit seinen politischen, ökonomischen und kulturellen Implikationen, von diesem Standpunkt aus gesehen, keine neue literaturgeschichtliche Epoche markiert, sondern vielmehr die schon seit einigen Jahren latenten Tendenzen offenlegt. Mit anderen Worten: Man ist versucht zu sagen, dass die deutsche Kultur sich erst nach der Wiedervereinigung an die geistigen Konditionen der Posthistorie leidlich „gewöhnen“ konnte – in diesem Sinne nochmals eine „verspätete Nation“ im Vergleich zu ihren westlichen Nachbarn.

Die Spezifik der „verspäteten“ Poesie der deutschen Postmoderne kann am Beispiel Hans Magnus Enzensbergers veranschaulicht werden, eines der „schwierigsten“ deutschen Autoren der Gegenwart.

Enzensbergers Poetik wird in der zeitgenössischen Kritik und Literaturwissenschaft öfters als etwas Disparates und Kontroverses beschrieben. Die Komplexität und Eigenwilligkeit seines Schaffensweges bleibt bis heute eine richtige Herausforderung für den Forscher, der hinter dem Kontradiktorischen das Kontinuierliche bei Enzensberger erblicken will. Schon sein erster Gedichtband, „Verteidigung der Wölfe“ (1957), brachte ihm dank seinem Förderer Alfred Andersch den Ruf eines „zornigen jungen Mannes“ aus Deutschland[8]. Zugleich aber ließ Martin Walser in Enzensbergers Duktus die Spuren der Komik eines Johann Nestroy durchblicken[9].

Die Gepflogenheit, die ästhetischen Grundsätze Enzensbergers durch Aporien zu definieren, fand ihren perfekten Ausdruck in „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“ von Peter Rühmkorf (1962). In seinem Aufsatz hebt Rühmkorf „eine kaum überwindbare Kluft zwischen Veränderungsbegierde und Pessimismus“ als eines der wichtigsten Wesensmerkmale der Lyrik Enzensbergers hervor[10]. Dieses Charakteristikum ist, wie auch andere Ausführungen

---

[6] Brüns (2006, S.12 f.).

[7] Erk Grimm (2002, S. 10).

[8] Lau (1999, S. 48).

[9] Ders., S. 58.

[10] Rühmkorf (2001, S. 27).

Rühmkorfs, zum festen Bestandteil der Enzensberger-Forschung geworden. So spricht Rühmkorf ferner von der Enzensberger eigenen „Offenheit gegenüber Weltstoff und Wirklichkeit“[11], von dem politisch-aufklärerischen Fundament seiner Poesie[12] sowie von seiner „ironischen Schreibart“[13]. Als besonders folgenschwer für das Verständnis Enzensbergers erwies sich die Passage über seinen aufgeklärten Pessimismus und die dadurch bedingte „generationstypische Wandlung in Lebensgefühl und Diktion“[14]. Das Wesen jener Wandlung der deutschen Lyriker der Nachkriegszeit besteht, Rühmkorf zufolge, in „Abkehr von aller feierlichen Heraldik und kunstgewerblichen Emblemschnitzerei, Absage an tragische Entsagungsmuster und sauertöpfische Heroität, Ablösung des Klagegesanges durch die Groteske, Verstellung von Pathos durch Ironie“[15].

Neben den von Rühmkorf skizzierten Richtlinien ist der deutliche Bezug zur negativen Dialektik Theodor W. Adornos als eine weitere Konstante der Poetik Enzensbergers zu erwähnen. Der koreanische Forscher Tae-Ho Kang erkennt in der gesamten Entwicklung Enzensbergers zwei konstante Elemente, „die Kritik an dem Fortschrittsoptimismus und Widerwille gegen Endgültigkeit oder Widerspruchsfreiheit“, die nach seiner Meinung ohne Rezeption der Adornoschen Philosophie undenkbar sind[16].

Die „negative Poetik“ (Tae-Ho Kang) Enzensbergers lässt sich durch das aporetische und zugleich nichtlineare Geschichtsverständnis definieren, das durch die Dialektik des Konsistenten und des Disparaten bedingt ist. Der Fall Enzensberger liefert ein markantes Exempel für die Schwierigkeiten einer literarischen Geschichtsschreibung, die sich in ihren Grundrissen auf die sozialpolitischen „Zäsuren“ stützen möchte. Meiner Ansicht nach befindet sich der „späte“ Enzensberger mindestens seit Anfang der Achtziger Jahre auf der Suche nach einem anderen geschichtlichen und ästhetischen Sinnzusammenhang im deutschen Leben, der sich nicht ausschließlich politisch und ideologisch bestimmen ließe. Das Kontinuierliche ist dabei nicht mit dem Linearen gleichzusetzen. Das Kontinuum meint bei Enzensberger wieder ganz verschiedene Dinge – einerseits die geduldige Arbeit der geistigen Kritik und Lehre (vgl. das Gedicht „Schwierige Arbeit“ aus der Sammlung „Blindenschrift“) und andererseits die Beharrlichkeit des Banalen und Gewöhnlichen im biologischen und sozialen Sinne, die indes die Sympathie Enzensbergers für solche „weiche Feiglinge“ wie ein Hase im Rechenzentrum[17] sowie für die kleinbürgerliche „Normalität“ begründet. (Es ist

---

[11] Ders., S. 37.

[12] Ders., S. 27.

[13] Ders., S. 41.

[14] Ders., S. 40.

[15] Ebd.

[16] Kang (2002, S. 6).

[17] Enzensberger, Zukunftsmusik, S. 91 f.

aber nicht zu vergessen, dass dem „Lob des Mittelmaßes“ bei Enzensberger Widerwille und manchmal sogar Hohn beigemischt wird.)

Seinem Hang zur „negativen Poetik“ oder, um mit Reinhold Grimm zu sprechen, seinen „anarchisch-utopischen“ Impulsen[18] ist Enzensberger als Lyriker im Allgemeinen nach der Wende 1989 treu geblieben – abgesehen von manchen neuen Zügen, die in den Gedichtbänden „Zukunftsmusik“ (1991) und „Kiosk. Neue Gedichte“ (1995) zum Vorschein gekommen sind und auf die im folgenden eingegangen wird.

Die Position, die Enzensberger in seinen lyrischen Sammlungen Anfang der Neunziger gegenüber der deutschen Einheitsfrage einnahm, mag jeden Leser befremden, der in den Zeiten der Kurswechsel und Brüche sein Gehör auf politische Statements einzustimmen pflegt: Engagierter Linkspublizist der Sechziger und Anfang Siebziger Jahre, zog es Enzensberger nach dem Mauerfall anscheinend vor, von dem wiedererrichteten „Elfenbeinturm“ eines theoretisierenden „poeta doctus“ aus das Zeitgeschehen kühl und distanziert zu kommentieren.

Die Substanz, aus der die poetische Warte Enzensbergers erbaut wird, ist, wie es schon einleuchten dürfte, nicht unbedingt die der „reinen Kunst“. Sie ist aus disparaten Elementen zusammengesetzt, wofür der Gedichtband „Zukunftsmusik“ ein gutes Zeugnis liefert. Einerseits bezieht sich der Titel der Sammlung unmissverständlich auf die Ästhetik des Fin de siècle mit ihrem von Richard Wagner übernommenen Ideal des synästhetischen „Gesamtkunstwerks“[19]. Denselben Namen, „Zukunftsmusik“, haben sowohl der berühmte Aufsatz Wagners aus dem Jahre 1861 als auch ein Sonett Hugo von Hofmannsthals (geschrieben 1891, Erstdruck postum 1934). In Enzensbergers Gedichtsammlung wird das synästhetische Prinzip des Fin de siècle in musikalischen („Vierte Symphonie, Coliseu dos Recreios, Lissabon“) sowie in den ekphrastischen „Gemäldegedichten“ („Gillis van Coninxloo, Landschaft. Holz, 65 x 119 cm“) benutzt. Auf die Ästhetik Wagners und der Jahrhundertwende lässt sich auch die reiche Leitmotivik Enzensbergers zurückführen (z.B. die Leitmotive der Leere und der weißen Farbe, auf die noch später eingegangen werden soll), die nicht nur die Architektonik des Gedichtbands „Zukunftsmusik“ mitbestimmt, sondern auch sein ganzes Oeuvre durchdringt.

Andererseits entnimmt Enzensberger seine Erkenntnisse über das Weltgeschehen in der „Zukunftsmusik“ nicht zuletzt den postmodernen Medien-, System- und Chaosforschungen, die ursprünglich dem noch „reineren“ Gebiet der Mathematik und Wissenschaftslehre entstammten. Bereits 1970/1971 veröffentlichte Enzensberger eine „poetisch-wissenschaftliche Huldigung” an den Mathematiker und Logiker Kurt Gödel, der u.a. die sogenannten Unvollständig-

---

[18] Reinhold Grimm (1982, S. 745).

[19] Koschnick (2009, S. 186).

keitssätze bewiesen hat[20]. „Im Fegefeuer der Rekursion“, wie es im Gedicht „Die Mathematiker“[21] heißt, tauchen bei Enzensberger weitere Namen von einflussreichen Mathematikern und Logikern auf: Ernst Eduard Kummer, Georg Cantor, Felix Hausdorff, Benoit Mandelbrot u.a.m.

Der mathematisch-logische „Engel der Abstraktion“[22] erscheint vorwiegend im ersten, als „Das leere Blatt“ betitelten Teil der „Zukunftsmusik“. Die Kunst, „weiß auf weiß“ zu malen, dient Enzensberger unter anderem dazu, das Gemeinsame im Beruf des Dichters und des Naturwissenschaftlers aufzuzeigen. Das leere (weiße) Blatt steht hier sowohl für die Schwierigkeiten des poetischen und wissenschaftlichen Anfangs als auch für die der Poesie und der Mathematik gleichermaßen inhärente prognostische Kraft. Das Titelgedicht des ersten Teils der Sammlung, „Das leere Blatt“ ist eine Meditation über das weiße Stück Papier:

> […] es bedeckt sich
> mit Lügen, saugt alle Schrecken auf, alle Widersprüche,
> Träume, Ängste, Künste, Tränen, Begierden […][23]

In dem schon zitierten Gedicht „Die Mathematiker“ wird die Welt der Mathematik, als eine Art Pendant zu „Das weiße Blatt“, die „weißeste aller Welten“[24] genannt.

„Worte sind Formeln“ – so wurde es vor rund hundert Jahren in einem der Prätexte zu Enzensbergers „Zukunftsmusik“ ausgesprochen, nämlich im gleichlautenden Sonett Hugo von Hofmannsthals[25]. Für Enzensberger würde das aber nicht unbedingt die Herabsetzung der Poesie bedeuten; vielmehr könnte der Satz Hofmannsthals als Empfehlung für den (post)modernen Dichter verstanden werden, die Natur, die Gesellschaft und den Menschen aus der Sicht eines System- und Chaostheoretikers als ein widerspruchsvolles, kompliziertes Gebilde zu erfassen.

Mit anderen Worten: die ironische Reserviertheit eines Beobachters, die Enzensberger hier sich (und wohl den anderen Berufskollegen) vorschreibt, impliziert das Verständnis der gesellschaftlichen Weltdynamik als einer Manifestation von mächtigen Kräften und Gesetzen, welche die soziale wie auch die physische Welt gleichermaßen beherrschen. Der „Erkenntnisdichter“ Enzensberger selbst folgt seiner Empfehlung, indem er etliche Aussagen, Gleichnisse und Verallgemeinerungen in seinen Gedichten wie naturwissenschaftliche Hypothesen, Definitionen bzw. mathematische Gleichungen gestaltet. Dazu verwendet er

---

[20] Reinhold Grimm (2005, S. 663).

[21] Enzensberger, Zukunftsmusik, S. 27.

[22] Ebd.

[23] Ders., S. 13.

[24] Ders., S. 26.

[25] von Hofmannsthal (1979, S. 115).

reichlich den Nominalstil und lässt öfters Verben ganz aus, wie im folgenden Beispiel aus dem Gedicht „Limbisches System“:

Ein paar Milliarden Zellen
im Dunkeln. Das Menschengeschlecht,
ein winziges Knäuel
zwischen Anfang und Amnesie.[26]

In demselben Gedicht wird das Kopulaverb durch den Doppelpunkt dergestalt substituiert, dass die ganze geballte Strophe an einen logischen Satz oder auch an einen medizinischen Befund erinnert:

Ammonshorn, Gürtel, Mandelkern:
ein dunkles Gedächtnis, das sich seiner selbst
nicht erinnern kann.[27]

Oder, wie es an einer anderen Stelle im „Kiosk“ heißt:

Das Ich: eine Hohlform,

definiert durch das, was es weglässt.[28]

Hinter Menschen, Dingen und Ereignissen erblickt Enzensberger Objekte, Systeme und Prozesse – so kann bei ihm die menschliche Masse zu abstrakter „Menge“ werden[29]. Enzensberger zufolge lassen die Prinzipien, die unser Universum regieren, sich im Sinne von Unlinearität, Turbulenz und Kontingenz definieren. Unter das gleiche Prinzip fallen die geschichtlichen Ereignisse am Ende des 20. Jahrhunderts – die Wiedervereinigung Deutschlands, die Erweiterung der Europäischen Union sowie die Balkankrise, Terrorismus und spontane Gewaltausbrüche weltweit, – die von dem Dichter im Zeichen globaler Grenzverwischung und vager Zukunftserwartungen betrachtet werden.

Das Ende der DDR, das nur flüchtig in den auf „Das leere Blatt“ folgenden Teilen der „Zukunftsmusik“ („Alles Gute“, „Zum ewigen Frieden“, „Abtrift“) erwähnt wird, ist hier nur ein winziger trauriger Ton in einer gewaltigen, unmenschlichen Symphonie des Seins, ein Zeichen des unrühmlichen Absterbens von linearen Denksystemen der Moderne, zu denen nach Enzensberger die großen Ideologien des 20. Jahrhunderts allesamt gehören. Der Mauerfall und die Wiedervereinigungsfeier in Berlin hinterlassen, von diesem Standpunkt aus betrachtet, einen ziemlich schalen Beigeschmack:

Hoch über den Vororten
tragen rosig bestrahlte Gase
ihren stillen Kampf aus.
Unter raschen Wolkenfetzen
bröselt, champagnergebadet,

---

[26] Enzensberger, Zukunftsmusik, S. 98.

[27] Ders., S. 97.

[28] Enzensberger, Kiosk, 1999, S. 54.

[29] „Die Mathematiker“, in: Enzensberger, Zukunftsmusik, S. 26.

Beton. Am Potsdamer Platz
Wermutflaschen […][30]

Wermutflaschen am Potsdamer Platz sind für Enzensberger ein Symbol der triumphierenden Gewohnheit als einer neuen Wesensart der wiedervereinigten deutschen Gesellschaft. In seinem Aufsatz „Gangarten. Ein Nachtrag zur Utopie“ (1990) heißt es, unter anderem mit Bezug auf den Mauerfall und seine Folgen:

> Welche Hoheitszeichen auf der Mütze sitzen, welcher Adler die Briefmarke ziert, wieviele Delegationen in der UNO tagen und was Hegel von ihr halten würde, ist dieser Gesellschaft vollständig wurst, und was die symbolische Dimension angeht, so war das Brandenburger Tor gerade noch für eine kollektive Besäufnis gut, der am nächsten Tag die dauerhafte Ernüchterung folgte.[31]

Von dem Blickpunkt dieses „Gewohnheitsdenkens“ aus scheint Enzensberger das Altern der Revolution auf Kuba wichtiger als der Untergang der DDR zu sein: Dem „greisen Krieger“ Castro und seiner „müden Insel“ ist immerhin ein Gedicht[32] gewidmet, während der „sozialistische Staat der Arbeiter und Bauern“ mit so gut wie keiner Zeile gewürdigt wird.

Im Großen und Ganzen wird die prospektive Tendenz des ersten Teils der „Zukunftsmusik“ durch einen viel trüberen Blickpunkt der nachfolgenden Abschnitte verdrängt. Es wird die düstere Atmosphäre von „Der Untergang der Titanic“, dem berühmtesten Werk Enzensbergers aus dem Jahr 1978, nochmals heraufbeschwört. In den „schmerzlosen Sog“[33] des Absterbens gerät in der „Zukunftsmusik“ die ganze menschliche Zivilisation mit ihrem Pragmatismus, Technizismus und der zur Obsession gewordenen Wissenschaft. Nachgetrauert wird dabei der „verschwundenen Arbeit“[34], den „verlorenen Fertigkeiten“[35] und den „Vorgängern“, die sich von ihren Nachkommen und deren trivialem Fortschrittsglauben für immer abgewandt haben[36].

In diesem Zusammenhang bekommen die Leitmotive „leer“ und „weiß“ in den Zyklen „Alles Gute“, „Zum Ewigen Frieden“ und „Abtrift“ einen anderen Sinn. Das Leere und das Weiße versinnbildlichen von nun an nicht mehr den Anfang und die prospektive Schau, sondern das Vergessen, die Abwesenheit und den Tod. Diese Bedeutungsverschiebung erfolgt bereits in „Das unglückliche Ohr“, dem vorletzten Gedicht des Abschnitts „Das leere Blatt“, wo ein „unglücklicher Künstler“ beschrieben wird, der, vereinsamt und durch sein feines Gehör anachronistisch geworden, nur „weißes Rauschen“ am Ende seiner Ton-

---

[30] „Aufbruchsstimmung“, in: ders., S. 42.

[31] Enzensberger, Zickzack, S. 77.

[32] „Alte Revolution“, in: Enzensberger, Zukunftsmusik, S. 49 f.

[33] „Abdrift“, in: ders., S. 111.

[34] Ders., S. 58.

[35] Ders., S. 75.

[36] Ders., S. 109 f.

aufnahmen hört und dann „im leeren Studio“ vor sich hin brütet[37]. („Weißes Rauschen“ verweist ansonsten noch auf den „Untergang der Titanic“: „Weißes Rauschen im Kopfhörer / meiner Zeitmaschine. / Stummer komischer Lärm“[38].) „Zum Ewigen Frieden“, das ironisch auf Immanuel Kants Schrift aus dem Jahr 1795 rekurriert, stellt ein trostloses Bild des unaufhaltsam fallenden Schnees dar, der alles, „was / zählbar war, spitz, distinkt“[39], gleichmäßig, weich, „weiß und vollkommen“[40] macht.

Zum Schnee, einem Symbol der „friedlichen“ Apokalypse bei Enzensberger, gesellt sich im letzten Teil der „Zukunftsmusik“ der Sand, der, weiß, unfruchtbar und inhuman, eine „reine Zeichnung, die niemand sieht“[41], ebenfalls zu den „äolischen Formen“ gehört, die „alles was lebt / unter sich begraben“ (vgl. das Gedicht „Äolische Formen“[42]). Die dritte Abwandlung der reinen Kunst der Zertrümmerung, „die keinen Künstler braucht“ („Äolische Formen“[43]), ist der Schaum, der im Gedicht „Seltsamer Attraktor“, also auch am Schluss der Sammlung, als Element eines gewaltigen Zyklons wieder einmal im Zusammenhang mit der weißen Farbe auftritt:

kalkgrün, weißschäumend
rauscht die helle Materie,
hypnotisch kreisend,
die glitzernde Gischt,
in wiederkehrenden Strudeln
nie wiederkehrend […][44]

Hier sei nochmals an Hofmannsthals Sonett „Zukunftsmusik“ erinnert: „gärendes Wühlen“ des österreichischen Dichters[45] und „glitzernde Gischt“ mitsamt „kochendem Schaum“[46] Enzensbergers sind symbolhafte Bilder, die in der Tradition des deutschen philosophischen Naturgedichts stehen, welche ihrerseits die barocke Emblematik über die weltanschauliche Lyrik der Aufklärung (Haller u. a. m.), der Weimarer Klassik (Goethe und Schiller) und der Romantik (Hölderlin) mit der modernen Dichtung verbindet.

Ein gewisser barocker Witz, d.i. die Kunst, entlegene (Enzensberger würde wohl sagen „abwegige“ oder „eigensinnige“), öfters auch inkompatible Bilder oder Vorstellungen miteinander zu koppeln, ist Enzensberger kaum abzuspre-

---

[37] Ders., S. 34 f.

[38] Enzensberger, Der Untergang der Titanic, S. 7.

[39] Enzensberger, Zukunftsmusik, S. 86.

[40] Ders., S. 87.

[41] Ders., S. 114.

[42] Ders., S. 113.

[43] Ebd.

[44] Ders., S. 112.

[45] von Hofmannsthal (1979, S. 115).

[46] Enzensberger, Scherenschleifer und Poeten, S. 146.

chen. Barock ist seine Neigung zu rhetorischen Mitteln der Häufung, Antithese, bildlicher Allegorie und der früher schon erwähnten Synästhesie. Ein gutes Beispiel der (neu)barocken Häufung von mehreren synonymen Wörtern gibt bei Enzensberger das Gedicht „Äolische Formen“, das mit der minuziösen Aufzählung von geologischen Abarten und Eigenschaften des Sands beginnt:

> Grit, Silt, Schluff, Grand, Grus,
> kieselig, kalkig, quarzig,
> eisenschüssig, vulkanisch, hermetisch:
> Flug-, Mehl-, Quell-, Trieb-, Perlsand,
> Knochensand, Bleisand […][47]

Durch allegorische Bildlichkeit zeichnen sich unter anderem die Gedichte „Der Eisenwarenladen“ und „Ein Hase im Rechenzentrum“ aus der „Zukunftsmusik“ sowie das Titelgedicht der Sammlung „Kiosk“ aus. „Der Eisenwarenladen“ ist ein enigmatisches Bild von zwei ältlichen Waisen, die ein Eisenwarengeschäft mit entsprechendem Inventar („Stifte und Stellschrauben“[48]; „Riesige Rohrzangen, Herzbohrer / in ungeliebten Händen“[49]) geerbt haben. Die Frage nach dem Sinn dieser Konstellation, an den „Weltgeist“ bzw. an die „Ursuppe“ gerichtet[50], bleibt im Gedicht unbeantwortet. Sind die zwei „Nonnen“ aus dem „Eisenwarenladen“ als Opfer der Technik zu betrachten, so werden die drei „ältlichen Schwestern“ aus dem „Kiosk“ als Parzen direkt benannt und in einen düsteren Bedeutungszusammenhang gestellt:

> Zutraulich bieten sie
> Mord Gift Krieg
> einer netten Kundschaft
> zum Frühstück an.[51]

Den negativen Allegorien von alten Frauen, die entweder lebenslänglich in der „grauen“ Welt der technischen Werkzeuge eingesperrt sind oder selber Unheil („Mord Gift Krieg“) mit ihren abstrakten „Waren“ stiften, wird das Bild eines in dem Rechenzentrum verirrten Hasen entgegengehalten, dessen kleines Gehirn über die kompliziertesten Erfindungen des Menschen triumphiert:

> Aus dem Eozän hoppelt er
> an uns vorbei in eine Zukunft,
> reich an Feinden,
> doch nahrhaft und geil
> wie der Löwenzahn.[52]

---

[47] Enzensberger, Zukunftsmusik, S. 113.

[48] Ders., S. 60.

[49] Ebd.

[50] Ders., S. 61.

[51] Enzensberger, Kiosk, S. 7.

[52] Enzensberger, Zukunftsmusik, S. 92.

Die Synästhesie begegnet uns zum letzten Mal in „Zukunftsmusik", dem abschließenden und titelgebenden Gedicht des Buches. Über die unbekannte, auf uns zukommende Musik schreibt Enzensberger synästhetisch: „Sie glänzt, ist ungewiß, fern"[53]. Der Glanz der Zukunftsmusik erinnert, wie auch früher das „weiße Rauschen", an die apokalyptische Vision des Eisbergs im „Untergang der Titanic":

> […] und da sah ich ihn, sehr viel größer
> und weißer als alles Weiße, weit draußen […][54]

Kurz zusammengefasst: Das, was am Ende der „Zukunftsmusik" sich abzeichnet, ist der Zerfall desselben Gesamtkunstwerkes des fin de siècle, von dessen Leitmotivik Enzensberger in der „Zukunftsmusik" so reichlich Gebrauch macht. Die synästhetischen Mittel des „autonomen Gedichts" sind lediglich noch dazu da, um die Unmöglichkeit einer „totalisierenden" Schreibweise zu veranschaulichen. Die Zukunftsmusik ist somit nichts anderes als Musik des Verschwindens, der Abwesenheit. Es bleibt nur noch die unzerstörbare Verbindung von Körper und Sprache, die letzte physische Garantie für das Schreiben des Dichters:

> Es handelt sich darum, dass die Wörter
> kommen, die Farben, ich kann nicht,
> das Blut, ich kann nichts dafür […][55]

Und fernerhin in demselben Gedicht:

> Es geht weiter, es kommt, kommt mir,
> es raucht, es sind Farben da, Falten,
> Narben, es wiederholt sich, selbst [...][56]

Wie die „Zukunftsmusik" ist der auf sie folgende Gedichtband „Kiosk" auch vierteilig. Im Zyklus „Geschichtsklitterung" setzt sich Enzensberger vor allem mit den tagespolitischen Themen auseinander: der Fremdenfeindlichkeit in Deutschland („Privilegierte Tatbestände"); der sich vertiefenden Kluft zwischen Armen und Reichen („Die Reichen", „Der blecherne Teller"); dem „Krieg aller gegen alle" in der modernen Gesellschaft („Eine Beobachtung beim Austausch von Funktionseliten"); der Immigration („Altes Europa"). Zeitbezogene lyrische Kommentare werden mit den Erinnerungen aus dem Zweiten Weltkrieg („Herbst 1944"), allgemeinen Betrachtungen über das Wesen von „Mord Gift Krieg" und mit düsteren Zukunftsvisionen („Treck") vermengt. Es fällt dabei auf, dass die „Ostalgie" nach der DDR hier wieder keinen Platz findet.

Im zweiten Teil, „Gemischte Gefühle" genannt, überwiegen die schon oben vermerkten Versuche, „Umwege, schlingernde Bahnen / im Phasenraum der Gefühle"[57], d.i. Schnittpunkte von Dichtung und Wissenschaft zu registrieren; diese

---

[53] Ders., S. 115.

[54] Enzensberger, Der Untergang der Titanic. S. 17.

[55] „Macht nichts", in: Enzensberger, Zukunftsmusik, S. 106.

[56] Ders., S. 107.

[57] Enzensberger, Kiosk, S. 61.

Versuche überkreuzen sich mit allegorischen Betrachtungen und Bildern („Der Geist des Vaters“, „Genosse Bartleby“, „Stoßverkehr“) sowie Kindheits- und Jugenderinnerungen („Polaroid, zerfließend“, „Ein paar müßige Zeilen“, „Et ego“), deren „weiße Trauer“ („Daß die Trauer weiß wird / und im Weißen verschwimmt…“, „Polaroid, zerfließend“[58]) deutliche Züge des „Altersstils“ aufweist[59]. Es werden wieder die dem späten Enzensberger eigenen Vergleiche zwischen der Welt der exakten Wissenschaft und der der menschlichen Emotionen gezogen, wie im Gedicht „Von der Algebra der Gefühle“:

> Die Menge der Gefühle ist abzählbar unendlich,
> d.h. sie lassen sich im Prinzip nummerieren,
> bis ins Aschgraue.[60]

Die Rechnung geht aber letzten Endes nicht auf: Das algebraische Numerieren muss vor dem „höchsten der Gefühle“ haltmachen, das zugleich das simpelste ist: nämlich vor dem „Schauder des eisig heißen Wassers / unter der Dusche, dessen Nummer / noch keiner entziffert hat“[61].

Einen besonderen Platz im Rahmen des ganzen Gedichtbands nimmt das Sonett „Russischer Abend“ ein, das Titelgedicht der „Gemischten Gefühle“, das in einem vierhebigen gereimten Jambus geschrieben ist, der zugleich als das populärste russische Versmaß gilt:

> Man w*a*rtet, w*a*rtet. *Au*ch gut, s*a*gt
> der st*u*mme K*o*ffer. K*ei*ne *A*ngst […][62]

Die Wahl der „anachronistischen“ strengen Form des Sonetts und des jambischen Metrums ist hier ganz bewusst mit der Reminiszenz an die berühmte russische Innerlichkeit („Seelenhaftigkeit“) verbunden. Es ist aber auch auffallend, dass in diesem der Innerlichkeit gewidmeten Gedicht das Personalpronomen der ersten Person („ich“ oder „wir“) kein einziges Mal vorkommt. Stattdessen werden das Indefinitpronomen „man“ und das sachliche Pronomen „es“ übermäßig oft eingesetzt. Vgl.:

> Man setzt sich hin. Man schweigt.
> Es scheppert in den Röhren laut
> die Heizung. Dunkelheit. Man schaut
> auf deine leere Hand. Es zeigt
>
> sich, dass die dumme Seele streikt,
> sobald ein Ende sich zusammenbraut.[63]

---

[58] Ders., S. 50.

[59] Zu Enzensbergers „Alterslyrik“ vgl. unter anderem: Erk Grimm, S. 15 f.

[60] Enzensberger, Kiosk, S. 47.

[61] Ders., S. 49.

[62] Ders., S. 39.

[63] Ebd.

Die unpersönlichen Pronomen werden im Gedicht auf paradoxe Weise umfunktioniert: Im Augenblick der höchsten und letzten Entfremdung des Abschieds verstärken sie zum einen das Gefühl der Endgültigkeit und hilfloser Traurigkeit und unterstreichen zum anderen die warme Verbundenheit von zwei sich wohl auf immer trennenden Personen.

Das Thema der Wissenschaft wird im dritten Gedichtzyklus des „Kiosk", „Belustigungen unter der Hirnschale", weitergeführt. Diesmal gilt das Hauptinteresse Enzensbergers nicht der Mathematik oder Logik, sondern den Wissenschaften vom Menschen: der Medizin („Unter der Haut", „Was die Ärzte sagen"), Neurologie („Neuronales Netz") sowie den Geisteswissenschaften („Der Renaissanceforscher", „Glückwunsch für eine Dame namens Elisabeth", zum Teil „Paolo di Domo, genannt Uccello" und „Ein Rückblick auf die Malerei").

Die Wirksamkeit der Wissenschaft wird dabei aus zweierlei Gründen in Zweifel gezogen. Zum einen ist es die Systematik mit ihrer eisernen Konsequenz, die in Frage gestellt wird. Als Gegenstand der Kritik gilt jetzt nicht nur das algebraische „Numerieren", sondern die Taxonomie als solche, ob sie auf den naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten oder auf den Enzensberger so vertrauten sprachlichen Häufungen und Katalogisierungen basiert. Zentral für diese Problematik ist das entsprechend genannte Gedicht „Taxonomie". Die Meinungsverschiedenheit über die namengebende bzw. systematisierende Kraft der menschlichen Sprache trennt die zwei sich streitenden Männer; der eine, wohl ein Biologe, verlässt sich auf die Exaktheit differenzierender wissenschaftlicher Systematik, während der andere das Versagen der Sprache bei der Nuancierung der menschlichen Gefühle hervorhebt:

> – Haß, erwiderte ihm der eine,
> was heißt hier Haß?
> Was meinst du eigentlich,
> wenn du Liebe sagst, oder Angst?
> Sieh es dir an, dieses Sumpfgewächs!
> Dann, mein Freund, komm wieder
> und sprich![64]

Mit seiner Antwort – „Mir fehlen die Worte"[65] – beendet sein Opponent die Diskussion und gesteht zugleich, dass die Sprache zu grob ist für das undurchdringliche „Sumpfgewächs" der Empfindungen.

Das zweite Spezifikum der Wissenschaft, welches uns schon aus dem Gedicht „Die Mathematiker" bekannt ist und an dem Enzensberger jetzt stärker Anstoß zu nehmen pflegt, kann als der jedem wahren Forscher eigentümliche Hang zur Obsession bezeichnet werden. Enzensbergers Verhältnis zu dieser Eigenschaft ist, wie in vielen anderen Fällen, ambivalent. Mit Sympathie porträtiert er die von ihren Beschäftigungen besessenen Menschen, unter denen nicht nur For-

[64] Ders., S. 82 f.

[65] Ders., S. 83.

scher, sondern auch Maler („Paolo di Domo, genannt Uccello") und Laien (die Straßenmusiker in „Für Karajan und andere") anzutreffen sind. Indessen haben die Menschen, nach Enzensberger, diese Obsession mit manchen Tieren gemeinsam, nämlich mit Fliegen („Zur Frage der Reinkarnation") und Hummeln („Hummel Hummel"), deren „unschuldige" Lebenskraft den Dichter fasziniert und zugleich abstößt, – wegen ihrer an Absurdität grenzenden Beharrlichkeit. So wirken die Versuche einer sich im Zimmer verirrten Hummel, „zur Freiheit, zur Sonne" zu gelangen, wie eine Apotheose des künstlerischen Willens („Ein Leben für die Kunst"[66]), aus kafkianischer Perspektive dargestellt. Am Ende stirbt „die pelzige Sängerin"[67] auf dem Fenstersims, ohne sich befreit zu haben.

„In der Schwebe", der letzte Teil des „Kiosk", beginnt mit einem ironischen Lob aller, die restlos an ihre fixen Ideen oder Wünschen hingegeben sind. Die Menschen aus dem Gedicht „Unschuldsvermutung" sind die „bis zur Bewusstlosigkeit glücklichen Lebewesen", die „einen Augenblick lang" nichts dafür können, dass sie „keine gewöhnlichen Tiere sind"[68]. „Unschuldsvermutung" greift auf die „Hymne an die Dummheit" aus dem ersten Teil des „Kiosk" zurück, die mit ihrem ironisch-feierlichem Ton wie ein postmoderner Tribut an das „Lob der Torheit" des Erasmus von Rotterdam betrachtet werden kann:

> Himmelsmacht, die sich verbirgt in den Falten des Stammhirns,
> bodenlose Mitgift an das Menschengeschlecht *in saecula saeculorum*,
>
> unzählig wie die Milchstraße bist du
> und vielfältig wie das Gras.[69]

Das Abwegige der Naturformen und des menschlichen Geistes wird zu einem der wichtigsten Themen des ganzen Gedichtbands. Der Autor selbst kann der Verlockung, von dem „beschilderten Weg" des Mittelmaßes in die „Ausfallstraße" abzubiegen, kaum widerstehen[70]. Das Bizarre erscheint als zentrales Merkmal der sich ständig verästelnden und verzweigenden Natur („Bifurkationen", „Neuronales Netz", „Unter der Haut"). Bei den Betrachtungen von Naturobjekten, zum Beispiel einer Weißbirke („Näheres über einen Baum"), werden in erster Linie kleine „Abweichungen" registriert:

> […] grün von grün,
> matt von glänzend, das Blatt
> in der Spreite dunkler als unten oben.[71]

Die Erkenntnis darüber, dass „alles schwankt, / richtet sich auf, unverändert / fast, aber nicht ganz"[72], bildet den didaktischen Kern des „Kiosk" und wird von

---

[66] Ders., S. 91.

[67] Ders., S. 92.

[68] Ders., S. 106.

[69] Ders., S. 25.

[70] „Ausfallstraße", in: ders., S. 107.

[71] Ders., S. 80.

Enzensberger als weltanschauliche Maxime in solchen Gedichten wie „Gedankenflucht (III)“, „Gedankenflucht (IV), „Vom Leben nach dem Tode“ mehrmals mit Nachdruck verkündet:

> Siehst du,
> wie sich das alles bewegt,
> vermischt, faltet, dehnt,
> auch das, was du nicht siehst?[73]

Seine Unterwanderungsstrategie gegenüber der neuzeitlichen Techno- und Wissenschaftsrationalität führt Enzensberger in den Gedichtbänden der 2000er und 2010er Jahre – „Die Geschichte der Wolken“ (2003), „Rebus“ (2009) und „Blauwärts. Ein Ausflug zu dritt“ (2013) – weiter. In seinen späteren Sammlungen betrachtet er die Wissenschaft vom Standpunkt des horazianischen „goldenen Mittelmaßes“ aus, in dem die Bewunderung für die rational-technische Virtuosität und die Skepsis angesichts der in dem wissenschaftlichen Weltbild angelegten abstrahierenden und atomisierenden Sichtweise vermischt werden. Die Gefahr der Wissenschaft sieht Enzensberger nicht zuletzt in der Kraft ihres Kalküls bzw. ihrer Taxonomie, mit welcher sie das Gegenständliche in die mathematisch-physischen Abstraktionen, „Felder“ und Funktionen auflöst. In den Vordergrund tritt bei Enzensberger immer mehr die alte naturphilosophische Tradition der unmittelbaren Phänomenbetrachtung und des Misstrauens gegenüber den durch Technik oder rationale Logik bedingten Erkenntnis- und Ausdrucksformen.

Zum Schluss sei hier noch einmal auf die Tradition der deutschen weltanschaulichen Lyrik hingewiesen, wie sie sich insbesondere in der Dichtung des späten Goethe (z. B. „Parabase“, „Eins und alles“, „Vermächtnis“) herauskristallisiert hatte: Meines Erachtens kommt diese Naturdidaktik bei Enzensberger wieder zur Sprache, wobei sie zugleich an die sozialkritische Didaktik Brechtscher Prägung anknüpft. Es ist diese naturwissenschaftlich bedingte Perspektive in Verbindung mit mäßigem Moralskeptizismus und durchdachter Sprache des „Altersstils“, die Enzensbergers Werk jeder Sentimentalität und jedem Pathos so fremd macht. Es herrscht sowohl in „Zukunftsmusik“ als auch in „Kiosk“ die uns aus seinen früheren Gedichtsammlungen wohl bekannte Atmosphäre der „zarten Apokalypse“, der sachlichen Didaktik, Ironie und Skepsis. Und um noch ein Mal auf den Untergang der DDR zurückzukommen: Aus der Perspektive des späten Enzensberger erscheint der Mauerfall eher als eine kleine innenpolitische Episode der deutschen Nachkriegsgeschichte oder vielmehr als nur eines von vielen Symptomen der Alterskrankheit der von ihm nicht sonderlich geliebten Moderne. Das Kontinuum der Geschichte, des Geistes und der Kritik muss bei Enzensberger der Zähigkeit des biologischen Lebens weichen. Unermüdlich sucht er, diese geheimnisvolle Unverwüstlichkeit des Lebendigen in ihren un-

---

[72] Ebd.

[73] Ders., S. 86.

zähligen Formen und Variationen zu verewigen, sei es ein Hase, eine Fliege oder auch der sogenannte „normale Mensch“, dessen Wandlungen er mit ein wenig unzeitgemäßer Leidenschaft eines Systematikers und Kuriositätensammlers verfolgt.

Literaturverzeichnis

Brüns, Elke (2006): Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Abgrenzung. Paderborn.

Enzensberger, Hans Magnus: Kiosk. 1. Auflage. Frankfurt a.M., 1999.

Enzensberger, Hans Magnus: Scherenschleifer und Poeten. In: Bender H. (Hg.). Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten. München, 1969. 144-148.

Enzensberger, Hans Magnus: Der Untergang der Titanic. Eine Komödie. Frankfurt a.M., 1978.

Enzensberger, Hans Magnus: Zickzack. Aufsätze. Frankfurt a.M., 1997.

Enzensberger, Hans Magnus: Zukunftsmusik. 1. Auflage. Frankfurt a.M., 1999.

Grimm, Erk (2002): The Disappearance of Fury: H. M. Enzensberger's Diplomatic Poetry of the 1990s. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory. 77:1, 2002. 7-33.

Grimm, Reinhold (1982): Poetic Anarchism? The Case of Hans Magnus Enzensberger. In: Modern Language Notes. Vol. 97, No. 3. German Issue. Apr., 1982. 745-758.

Grimm, Reinhold (2005): Wissenschaft und Dichtung. Zu Hans Magnus Enzensbergers jüngsten Veröffentlichungen. In: Monatshefte. Vol. 97, No. 4. Winter, 2005. 654-678.

von Hofmannsthal, Hugo (1979): Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Gedichte. Dramen I. 1891–1898. Frankfurt a.M.

Kang, Tae-Ho (2002): Poesie als Kritik und Selbstkritik. Hans Magnus Enzensbergers negative Poetik. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Wuppertal. http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-283/d040201.pdf (Letzter Zugriff: 07.04.2016).

Koschnick, Holger (2009) Meine Weisheit ist eine Binse. Eine literaturwissenschaftliche Rekonstruktion der Konzeption des Literaturbegriffs von Hans Magnus Enzensberger. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Berlin. Download unter: www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/.../FUDISS.../DissKoschnick.pdf (Letzter Zugriff: 07.04.2016).

Latkowska, Magdalena (2010): The Political Role of East- and West-German Writers Before and After 1989. In: Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe. Vol. 18, No. 2. August, 2010. 223-236.

Lau, Jörg (1999): Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben. Berlin.

Nichols, Catherine (2000): Looking Back at the End of the World: Hans Magnus Enzensberger on 1989 and the Millennium. In: Monatshefte. Vol. 92, No. 4. Winter, 2000. 412-444.

Rühmkorf, Peter (2001): Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen. In: Peter Rühmkorf. Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur (Werke 3. Hrsg. von Hartmut Steinecke). Hamburg. 7-42.

Schirrmacher, Frank (1990): Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe: Über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Bewußtseins. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.10.1990.

Vogt, Jochen (2004): Orientierungsverlust oder neue Offenheit? Deutsche Literatur in Ost und West vor und nach 1989. In: Vogt, Jochen: Knapp vorbei. Zur Literatur des letzten Jahrhunderts. Paderborn. 137-155.

van der Will, Wilfried (1997): From the 1940s to the 1990s: The Critical Intelligentsia's Changing Role in the Political Culture of the Federal Republic. In: Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe. Vol. 5, No. 1, 1997. 25-48.

Zimmermann, Bernhard (1997): Epoche in der Literaturgeschichtsschreibung. In: Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Hrsg. von Horst A. Glaser. Bern / Stuttgart / Wien. 713-724.

Stefan Elit (Paderborn)

Von der DDR in Gegenwart und Antike. Zur lyrischen Weltenreise des Uwe Kolbe

Im Folgenden wird ein Überblick über das lyrische Schaffen Uwe Kolbes für den Zusammenhang des vorliegenden Bandes gegeben. Dabei werden als Werkaspekte fokussiert: die zugleich persönliche und politische Auseinandersetzung Kolbes mit der von ihm erlebten DDR, das heißt die persönlich erfahrenen gesellschaftlichen und politischen Grundbedingungen sowie der Ost-West-Konflikt und die Literaturszene des Prenzlauer Bergs. Im Weiteren geht es dann um Kolbes Reise- und ‚Zeitreise'-Gedichte, die seit Mitte der 1980er Jahre individuell und kompensativ eine ‚neue', ‚weitere' Welt erschließen. Hier wird abschließend Kolbes spielerische Rezeption der griechisch-römischen Antike als markanter Kontrastbereich in seinem Oeuvre bis 2013 vorgestellt.

Uwe Kolbe, 1957 in Berlin-Mitte geboren und auch dort aufgewachsen, hat in den vergangenen vier Jahrzehnten ein überaus facettenreiches lyrisches Werk vorgelegt, das in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bereits einen festen Platz behaupten kann, auch wenn es vielleicht derzeit leider nicht die Aufmerksamkeit wie etwa die Arbeiten des fast gleichaltrigen Durs Grünbein bekommt. Um dem ein klein wenig zu begegnen, hat Verfasser 2012 ein „Arbeitsbuch Uwe Kolbe" herausgegeben, das wissenschaftliche Essays, Interviews mit dem Autor, Zeitzeugen-Features und eine kleine Referenzbibliographie versammelt.[1]

Kolbes Schaffen überhaupt geht zurück bis in die mittleren 1970er Jahre in Ostberlin, wo er von Franz Fühmann entdeckt und gefördert wurde. Nicht zuletzt besorgte Fühmann 1976 die erste Veröffentlichung einer kleinen Auswahl von Gedichten Kolbes und von dessen zeitweise engem Weggefährten Frank-Wolf Matthies in der renommierten Zeitschrift „Sinn und Form". Kolbe war sodann Teil der alternativen Literaturszene des Prenzlauer Bergs, und geradezu zeittypisch erhielt er in der ersten Hälfte der 1980er Jahre ein Publikations- und Auftrittsverbot. Ab 1985 löste er sich von der DDR nicht nur innerlich nachhaltig – für 1985 hat Kolbe in einem Aufsatz seinen persönlichen „Renegatentermin" angesiedelt[2] –, sondern er geht auch äußerlich auf Distanz, und zwar durch die Nutzung von Reisevisa, die ihn etwa nach Amsterdam, Wien und längere Zeit in die USA führten, und 1988 schließlich nahm er einen neuen festen Wohnsitz in Hamburg. Nach dem Ende der DDR pendelte er dann zunächst zwi-

---

[1] Elit (2012, Hg.).

[2] Vgl. den gleichnamigen Aufsatz in: Kolbe (1998b, S. 191-217, hier: S. 215 f.).

schen Hamburg und Ostberlin, lebte einige Jahre berufsbedingt in Tübingen (1997-2004 leitete er das Studio für Literatur und Theater der Universität) und ist nach einem Jahrzehnt in Berlin-Charlottenburg wieder in Hamburg wohnhaft.

Soweit man nun ein nicht abgeschlossenes Werk bereits intern systematisieren kann, seien mit Blick auf Kolbes Schaffen folgende Schneisen geschlagen: Eine erste Werkgruppe erstreckt sich von der DDR der 1970er Jahre bis zu deren Ende, das heißt von Kolbes Debütband „Hineingeboren" (1980) bis zu „Vaterlandkanal. Ein Fahrtenbuch" (1990). Sie ist von verschiedenen klassisch-modernen Vorbildern sowie zum Teil von einem zeitgenössischen Hermetismus und von einer erheblichen formalen sowie inhaltlichen Entwicklung geprägt. Eine zweite Gruppe bilden die Bände seit den 1990er Jahren (beginnend mit „Nicht wirklich platonisch" von 1994), die einen starken Schub an neuen ‚Weltgehalten' aufweisen. Diese speisten sich etwa durch längere USA- und Rom-Aufenthalte, die auch eine ästhetische Innovation mit sich gebracht haben. Zumal seit dem Band „Vineta" (1998) ist nämlich ein Wandel in der Schreibart weg vom Hermetischen zu verzeichnen; dies zeigt sich insbesondere in neuen heiter-ironischen und spielerischen Gedichten zu verschiedensten Themen. In Veröffentlichungen seit 2002 (so etwa im Band „Heimliche Feste" von 2008, und jüngst auch in den „Lietzenliedern", erschienen im Herbst 2012) begegnen außerdem neue Raum-Zeit-Fragen, die sich intensiver als zuvor mit der griechischen Antike verknüpfen und die insofern zumindest in Teilen eine dritte Werkgruppe formieren.

Leben in der DDR

Kolbes 1980 in der DDR und 1982 in der Bundesrepublik erschienener Debütband „Hineingeboren" versammelt laut Untertitel „Gedichte 1975–1979", also gewissermaßen sein Frühwerk, und das in einer reichen Auswahl. Nicht zuletzt das rasch viel zitierte Titelgedicht macht deutlich, wo ‚hineingeboren' sich hier ein lyrisches bzw. Dichter-Ich versteht; zitiert sei das komplette Gedicht:

Hohes weites grünes Land,
zaundurchsetzte Ebene,
Roter
Sonnenbaum am Horizont.
Der Wind ist mein
und mein die Vögel.

Kleines grünes Land enges,
Stacheldrahtlandschaft.
Schwarzer
Baum neben mir.

Harter Wind
Fremde Vögel.[3]

Fast spätexpressiv klingt die erste Strophe, die eine Naturlandschaft mit farbkräftigen Zügen skizziert und zugleich die ‚Machtfülle' eines wahrnehmenden und wohl auch lyrisch beschreibenden Ichs präsentiert. Buchstäblich begrenzend erscheint nur die „zaundurchsetzte Ebene"; sie könnte, in Übertragung auf das Ich, für ‚Niederungen des Alltags' stehen, die das Streben nach Weite und Größe behindern. Die zweite Strophe wendet dem gegenüber das expressive Pathos ins Negative und legt im zeithistorischen Kontext zugleich eine Konkretisierung nahe, denn die ersten Verse dieser Strophe lassen das ‚weite Land' gleichsam auf die DDR zusammenschrumpfen: „Kleines grünes Land, enges". – „Grün", und das heißt wohl auch: hoffnungsvoll, ist dieses Land nach wie vor, neben dem Ich steht jedoch jetzt ein „[s]chwarzer Baum", der an den Tod denken lässt, und auch „Wind" und „Vögel" stellen sich dem Ich nun widrig entgegen. „Hineingeboren" zu sein scheint das lyrische bzw. Dichter-Ich damit in eine Haltung der pathetischen Welt-Ermächtigung, die aber durch das reale Geburtsland sogleich herbe Beschränkungen und Enttäuschungen erfährt.

In diesem wie vielen weiteren gleichzeitig auf Kolbes Dichter-Ich bezogenen (also: ‚privaten') Gedichten wie auch in den gesellschaftskritischen (also: ‚politischen') Gedichten dieser ersten Schaffensphase zeigt sich Uwe Kolbe als Vertreter einer neuen Lyrikergeneration. Sie ist immer noch von hochstrebenden sozialistischen Ansprüchen geprägt, ihre Erfahrung kennt aber – im Gegensatz zu derjenigen von Älteren wie Karl Mickel, Sarah Kirsch oder Volker Braun – nur noch den immer erstarrteren ‚realsozialistischen' Staat DDR, dessen programmatische Hoffnungsideologie für die Jüngeren kaum mehr Leben enthält.

Wo Kolbes Lyrik gegenüber den Verantwortlichen für diese Erstarrung und den damit verbundenen gesellschaftlichen Niedergang noch klarer kritisch geworden ist, hat sie dem Autor, wie bereits kurz erwähnt, auch deutliche Sanktionen eingebracht: 1981 hatte er gerade noch seine Stärke im unverdächtig erscheinenden Themenbereich „Abschiede und andere Liebesgedichte" (so der Titel des zweiten Lyrikbandes) gezeigt, da verbot man ihm bis 1985 Auftritte als Autor sowie die Publikation eigener Lyrikbände, und das nur aufgrund einer kleinen Provokation seitens des Autors. Kolbes Gedicht „Kern meines Romans" nämlich, veröffentlicht 1981 in der DDR-Lyrik-Anthologie „Bestandsaufnahme 2", offenbarte eine herbe Anklage an die Herrschenden, wenn man alle ersten Buchstaben der Wörter des Texts hintereinander las.[4]

---

[3] Kolbe (1982, S. 46).

[4] Vgl. Kolbe (1981); zusammengelesen ergaben die ersten Buchstaben: „EURE MASSE SIND ELEND // EUREN FORDERUNGEN GENÜGEN SCHLEIMER // EURE EHMALS BLUTIGE FAHNE BLÄHT SICH TRÄGE ZUM BAUCH // EUREM HELDENTUM DEN OPFERN WIDME ICH EINEN ORGASMUS // EUCH MÄCHTIGE GREISE ZERFETZT DIE TÄGLICHE REVOLUTION".

Als Kolbe 1986 dann endlich seinen dritten Lyrikband herausbringen durfte, war selbst dies nur nach zähem Ringen mit dem Verlag darum möglich, welches Gedicht unbedenklich aufgenommen werden konnte oder nicht. Der Band sollte ursprünglich nach einer Ostberliner Gartenkolonie „Bornholm" heißen, aufgrund der zensierenden Überarbeitung veröffentlichte Kolbe ihn dann schließlich verdeckt ironisch gleich als „Bornholm 2". Für zu systemkritisch gehaltene Gedichte und kleine Prosastücke publiziert Kolbe 1986 allerdings zumindest als kleinen Privatdruck – allein die Titelangaben zeugen dabei bereits von Kolbes nahendem ‚Ausstieg' aus der DDR: „Das Kabarett – kostenlose, limitierte Beilage des Autors zu Bornholm II".[5]

Der Ost-West-Konflikt und sein Ende für Kolbe

Das Ende der DDR und die Geschehnisse ab dem Herbst 1989 fallen in Uwe Kolbes lyrischem Werk gewissermaßen fast aus. Allerdings hatte Kolbe bereits in den frühen 1980er Jahren – kein Wunder bei einem Berliner Autor – die Zweiteilung von Stadt, (Deutsch-)Land und Menschen durch die ganz reale Mauer und durch die politisch-ökomischen Systeme in ganz persönlichen Gedichten beklagt, so in „Berlin", einem in einer ersten Fassung etwa 1984 entstandenen Widmungsgedicht für den erwähnten Freund Frank-Wolf Matthies, der Anfang der 1980er Jahre in einer Art persönlichem Ost-West-Streit ‚verloren gegangen' war.

Das Gedicht „Berlin" beschreibt zuerst die Situation der durch die Grenzmauer geteilten „Zwiestadt";[6] dabei richtet sich das lyrische Ich, erkennbar Uwe Kolbe selbst, jedoch vor allem an ein Du, nämlich den nach Westen gegangenen Weggefährten Frank-Wolf Matthies, um ihre jeweils heillose Suche nach einem erfüllenden Dasein, sei es im Staatssozialismus (durch das Ich), sei es im Kapitalismus (durch das Du), zu resümieren. Die prägnante Schlussstrophe formuliert diese Heillosigkeit jedoch mit dem letzten Trost einer kleinen Gemeinschaftsgeste in zeittypischer Prosaischer Lyrik:

> Du schlägst dir selbst ins Gesicht
> in Rom, in Westberlin, und ich
> find Futter im staatlichen Rollgras.
> Gib Feuer, Freund,
> wir zünden die Eine gemeinsam an.[7]

Doch Kolbe distanzierte sich ja nicht viel später selbst ‚final' vom Staat(smodell) DDR, das heißt er erlebte – wie bereits kurz erwähnt – seinen persönlichen

---

[5] Vgl. Kolbe (1986). Für die intensive Zusammenarbeit Kolbes mit dem für ihn zuständigen Lektor beim Aufbau-Verlag in dieser Zeit, Günter Drommer, vgl. dessen Beitrag in: Elit (2012, Hg., S. 137-143).

[6] Vgl. Kolbe (1990, S. 77, hier: V. 1).

[7] Ebd., V. 24-28.

„Renegatentermin“ im Jahr 1985, als er auf einer Reise die Schönheiten der Schweizer Alpen sah und sich maßlos darüber ärgerte, dass ‚seine‘ Staatsführung ihm zum Beispiel eine solche harmlose Naturschönheit aus ideologischen Gründen ‚lebenslang‘ vorenthalten wollte.[8] 1987 nahm Kolbe daher schließlich ein langfristiges Reisevisum an, verließ die DDR zunächst für ausgedehnte Auslandsaufenthalte als Gastautor etwa in Amsterdam oder in den USA und siedelte für eine Art Exil in Anlehnung an Heinrich Heine oder Wolf Biermann nach Hamburg über – letztere Vergleiche lässt er selbst 1988 einigermaßen deutlich in dem Gedicht „Dichterlesung, hamburgische“ anklingen.[9] Wie zwiespältig Kolbe die neue Situation empfunden hat, belegt das Gedicht jedoch auch: Kolbes lyrisches Alter Ego beklagt ein Dasein ‚zwischen den Stühlen‘ auch im westdeutschen Exil, denn der eigenen inneren Verbindung zum Osten steht unvermittelt gegenüber, dass von ihm nun eine Unterordnung unter die Perspektive des Westens erwartet wird. In Entgegnung darauf versucht der Schluss des etwa zeitgleich entstandenen Gedichts „Für den Anfang“[10] dann eine neue eigene Position hochzuhalten: Das lyrische Ich träumt hier, wie einige andere zuvor, den Traum von einem ‚dritten Weg‘ zwischen Kapitalismus und Staatssozialismus.

Den Fall der Mauer erlebte Kolbe dann nach eigener Auskunft aus einer geradezu grotesk großen äußeren Entfernung und buchstäblich rein virtuell, denn er befand sich allein in einem Gastzimmer der Universität von Texas in Austin, wo er im Spätherbst 1989 als Poetikdozent zu Gast war, und verfolgte die Geschehnisse um den 9. November lediglich im Fernsehen, man vergleiche dazu etwa Kolbes Essay „Noch einmal 1989. Rückwärtsgewandte Bemerkungen über Utopie und Literatur“[11]. Der Essayist Uwe Kolbe ist es denn auch, der erst aus der Ferne der USA, dann aber auch von Hamburg aus wiederholt in Zeitungen und anderenorts Position zum Umbruch in der DDR Stellung bezieht – und dies zur Frage der Entwicklung Deutschlands in Reflexion seiner eigenen Erfahrungen übrigens bis heute tut, dies bezeugt etwa sein jüngster Essayband „Vinetas Archive“ von 2011.

Der Lyriker Uwe Kolbe hingegen hat in der Zeit des Umbruchs und auch geraume Zeit danach zu diesem Thema sozusagen geschwiegen, was unter anderem der vorgestellten individuellen Sondersituation geschuldet sein mag. Dreierlei an ‚indirekter‘ Reaktion ist jedoch in der Folgezeit immerhin festzustellen:

a) Kolbe veröffentlicht seinen – vom Erscheinungsjahr 1990 her – ersten Nachwende-Lyrikband „Vaterlandkanal. Ein Fahrtenbuch“ nurmehr bei seinem West-Verlag Suhrkamp, da nach Kolbes eigener Auskunft gegenüber Verfasser (mündlich) mit dem Aufbau-Verlag in Ostberlin schon Mitte 1989 keine gute

---

[8] Vgl. erneut Kolbes Aufsatz zum Thema in: Kolbe (1998b, S. 215 f.).

[9] Das Gedicht vgl. ebd., S. 14.

[10] Das Gedicht vgl. ebd., S. 15.

[11] Vgl. in: Kolbe (2011, S. 32-40, hier: S. 32).

Abstimmung mehr möglich war. Der Band „Vaterlandkanal“ wirkt dabei mit seinem neologistischen Titel geradezu Wende-bezogen, er versammelt jedoch de facto – auf seine Weise ebenfalls eine signifikante Geste – vor allem Gedichte aus einer Zeit, die zum Teil erheblich vor dem Mauerfall liegt und die hiermit sozusagen historische Gerechtigkeit erfährt: In der Band-Abteilung „Das Kabarett“ findet sich nun genau die Reihe von Stücken, die im Vorgängerband „Bornholm II“ nicht unterzubringen waren und die Kolbe nur im Privatdruck hatte herausbringen können. Neuere Gedichte in „Vaterlandkanal“ reflektieren sodann weiter die erlebte Exil-artige Situation, und lediglich die faktische Publikation des Bandes „Vaterlandkanal“ nach dem Zusammenbruch der DDR macht es möglich, einige Texte nun auch als Kommentare zum Herbst 1989 zu lesen; besonders ins Augen fallen hier die beiden Gedichte, die den Auftakt beziehungsweise den Abschluss des ganzes Bandes bilden: Zum einen nämlich stellt das Gedicht „Der eherne Kreis“ einen prologartigen Ausruf dar, denn es beginnt mit einem Pathos, das sofort ins Ironische kippt: „Ich habe mein Land verloren. / Kein schöner Land auf der Welt, / selbstverständlich“ und es endet noch deutlicher mit einer Absage an DDR-Sentimentalität in Form des Halbsatzes „und schenke mir den Rest.“[12] Zum anderen bildet das Gedicht „Tübinger Spaziergang“ von Ende 1985 eine Art Epilog des 1990er Lyrikbandes, indem es ganz allgemein beschwört, dass Kolbe wie seine hier zentrale historische Bezugsgröße Friedrich Hölderlin an einem schwierigen Patriotismus leidet, der sich jetzt mutatis mutandis auf das ‚wiedervereinigte‘ Land übertragen lässt; das Gedicht als Ganzes lautet:

> Deutschland,
> alter Apfelbaum
> niedergeschnittenen Stammes,
> einer deiner dürren Zweige
> trägt den letzten, roten Apfel,
> den ich pflück und esse,
> meinen Hunger stille,
> ob mir auch der Magen brennt.[13]

Zugleich ist der „Tübinger Spaziergang“ allerdings zudem ein erstes Zeugnis von Kolbes realen, lyrisch reflektierten Reisen, die der Band „Vaterlandkanal“, gemäß seinem Untertitel ja ein „Fahrtenbuch“, versammelt. Die ‚Fahrten‘ gehen dabei erst einmal schlicht ‚aus der DDR‘ (verwiesen sei noch einmal auf das Prologgedicht) und in die Bundesrepublik, aber etwa auch in die Niederlande, deren Hauptstadt Amsterdam besonders intensiv als Erfahrung eines zwiespältig westlichen, aber auch faszinierend schillernden Anderen bedichtet wird.[14]

---

[12] Kolbe (1990, S. 7).

[13] Ebd., S. 86.

[14] Vgl. mehrere Gedichte ebd., S. 20-25.

b) Die DDR holt Uwe Kolbe dann aber noch einmal ganz anders wieder ein, als er Ende 1991 erfährt, wie auch er als Teil der Ostberliner Kulturszene im Prenzlauer Berg vom Staatssicherheitsdienst beobachtet worden ist. Er richtet in diesem Zusammenhang zuerst anklagend einen „Offenen Brief an Sascha Anderson“[15], einen ehemaligen Weggefährten, der als eifriger „Inoffizieller Mitarbeiter“ des Ministeriums für Staatssicherheit enttarnt worden ist, und 1994 veröffentlicht Kolbe dann sogar eine umfassende Analyse der gesellschaftlichen und kulturellen „Situation“ (so der Titel des als Monographie erschienenen Essays), die im Prenzlauer Berg in den 1970er Jahren zunächst eine alternative Lebensform ermöglichte, die sich ab etwa 1980 jedoch deutlich negativ veränderte, als Sascha Anderson und andere zugezogen waren, die sich von der Stasi missbrauchen ließen.

c) Eine apolitische Haltung nahm Uwe Kolbe in den Jahren unmittelbar nach dem Zusammenbruch der DDR also keineswegs ein, als Lyriker enthielt sich Kolbe jedoch zumindest des unmittelbaren DDR-Umbruch-Themas. Er ging stattdessen in seinen Gedichten wie als reale Person wortwörtlich noch weiter auf Reisen und hat sich so eventuell kompensativ beziehungsweise in befreiender Absicht neue Horizonte erschlossen. Dies belegt etwa der 1994er Lyrikband „Nicht wirklich platonisch“, der gleich dem 1998er Folgeband „Vineta“ nicht zuletzt von Kolbes Romaufenthalt zeugt. Ein einleitendes Prosagedicht in „Nicht wirklich platonisch“ zeigt dabei besonders deutlich, wie intensiv auch für Uwe Kolbe die Erfahrung dieser Stadt war; die erste Texthälfte dieser „Zueignung in Rom“ lautet:

> Zueignung in Rom
>
> für Koeppen, für Scheib und den Tiber, die Freundschaft, für Stangl; für einen, der vierunddreißig ist und für den strapazierten Gang des Motorrades von morgens halb drei; für einen vor zweitausend Jahren, auf den diese Steine geworfen sind, und für den Basalt der Straßen der Stadt; für Bordsteinkanten aus Travertin, vom Frühjahrsregen tückisch geglättet, und für diese Herren, die lassen statt Gebot und Verbot mit schönen lateinischen Lettern in Tafeln von Marmor den eigenen Namen treiben; für das Oval jenes Platzes dort oben und für die schwingende Senke des andern; für Hügel und Forum und Hügel und Marsfeld und für den längst heiligen Ketzer, den gelblicher Pansen und Schwertfisch, zwölf Arten Oliven, gesalzene Kapern und Hundeblumensalat dicht umringen, und für Rughetta und Rucola – es lebe der kleinste, der größte, der ganze Salat![16]

Dass Kolbe sich hier wohl auch in den Spuren anderer Künstler in Rom sieht, zeigt nicht nur die Zueignung etwa für Wolfgang Koeppen. Der kaskadenartige Stil und einige thematische Details des Prosagedichts erinnern nicht zuletzt an einen literarischen Rom-Besucher der 1970er Jahre, und zwar an Rolf Dieter Brinkmann und – zumindest in bestimmten Zügen – an dessen literarische Be-

---

[15] Vgl. in: Böthig / Michael (1993, Hgg., S. 318-321); zuerst in der „Zeit“ vom 22.11.1991.

[16] Kolbe (1994a, S. 25).

schreibungen seines Romaufenthalts. Kolbes Gedicht „Arkadien“[17] bestätigt dies thematisch noch näher bzw. ganz explizit; denn in ihm wird Roms heruntergekommener Strand-Ort Ostia sozusagen mit den Augen Brinkmanns gesehen und dieser schließlich sogar als eine Art ‚Heiliger‘ der modernen Rom-Erfahrung angerufen;[18] Kolbe verbindet sich auf diese Weise als Reisender wie als Lyriker zugleich mit einer skeptischen Sichtweise auf Rom als exemplarischem Ort der ‚westlichen‘ Zivilisation.

Was in Kolbes von Reisen geprägten Gedichtbänden der 1990er Jahre allerdings ebenfalls wieder begegnet, sind deutlich ältere DDR-Erfahrungen und -Prägungen sowie deren ‚Spätwirkungen‘, so zum Beispiel in dem Gedicht „Was hab ich noch nachzuholen“,[19] das das Thema des individuellen Reiseverlangen des Uwe Kolbe und seine auf typische Weise deformierte Psyche eines DDR-Bürgers reflektiert. Fragen der DDR-Prägung lassen sich dann bis mindestens in den Band „Die Farben des Wassers“ von 2001 nachverfolgen.[20]

Einzelne Reminiszenzen an die persönliche Zeit in der DDR sind sogar noch in den „Lietzenliedern“ von 2012 zu entdecken, die mit einer kleinen Lebens-Zwischenbilanz in Sieben-Jahres-Schritten beginnen[21] und im dritten Kapitel mehrere Kurzreflexionen auf Kindheit, Jugend und frühe Erwachsenenzeit in der DDR versammeln.[22] Unter diesen findet man zum Beispiel ein Gedicht mit dem prägnanten Titel „Ostdeutsch“: Es widmet sich sozusagen aus größerer Distanz der weiterhin offenen Frage, wie die ‚ehemaligen DDR-Bürger‘ heute einem Blick ‚von außen‘ bzw. von einem Kolbe’schen ‚Halbaußen‘ erscheinen; ich zitiere erneut das ganze Gedicht:

> Die mit den zerbrochenen Händen,
> auf deren Mündern das Petschaft
> verbotener Zimmer der Rede
> selten gelöst war, die feigen Helden,
> wie spreche ich heut ihre Namen aus?
> In meinem Gang knicken sie wieder ein,
> in meinem gelöstesten Spiel ihr Zögern,
> in meiner Art zu lieben die Tränen,
> die ihnen ausgeschlagen wurden.[23]

Humorvoll und spöttisch schließt sich diesem Gedicht allerdings, auch dies für Uwe Kolbe typisch, ein weiteres an, das den Titel „Ostdeutsch. Appendix“ trägt,

---

[17] Vgl. ebd., S. 35.

[18] Vgl. die Zeile „o Rolf-Dieter, bewahre uns unser Arkadien“, ebd. (V. 17).

[19] Vgl. Kolbe (1998a, S. 18).

[20] Vgl. dazu den Beitrag „Die Realität des Schattens“ von Ingo R. Stoehr in: Elit (2012, Hg., S. 295-324).

[21] Vgl. Kolbe (2012, S. 9-17).

[22] Vgl. ebd., S. 27-38.

[23] Ebd., S. 37.

ein Anhängsel, das bezeichnenderweise länger ausfällt als sein Bezugsstück. In diesem Anhängsel werden – parodistisch überzogen – Imaginationen von einem der aus dem Boden geschossenen DDR-Event-Museen beschrieben, die an einem historischen Ort ‚Ostalgie' und oberflächliche Didaxe verbinden:

> [...] Vom Eintritt an wird der Besucher berieselt
> mit dem Song ‚Sag mir, wo du stehst', leise unterlegt von
> Bachs Johannespassion. Nachts gibt es Gruppenführungen ab
> 50 Personen, die einen Fackelzug formieren.[24]

Zwischenfazit: Uwe Kolbe schließt also einerseits, als zuerst innerer wie dann auch äußerer ‚Renegat', nach 1985 schon ein erstes Mal mit der DDR ab und wird durch Stasi-Enthüllungen Anfang der 1990er Jahre eher notgedrungen noch einmal auf sie gestoßen. Ansonsten aber scheint er gewillt gewesen zu sein, das Ende der DDR und die so genannte ‚Wende' in lyrischer Form nicht zu thematisieren, vielleicht weil er sich eben von dem Staat und dessen ‚Realsozialismus' bereits länger buchstäblich wie übertragen verabschiedet hatte. Der Lyriker und Essayist Kolbe ist jedoch andererseits bemüht, die persönliche, sicherlich vielfach verallgemeinerbare Erfahrung mit mehreren Jahrzehnten DDR und deren ‚Nachwehen' aufzuarbeiten, sei es in der erwähnten Lyrik oder sei es in (vor allem nicht-fiktionaler) Prosa wie im Band „Vinetas Archive".[25]

Weltenreisen in Gegenwart und Antike

In seiner Lyrik seit den 1990er Jahren sucht Kolbe aber eben auch neue Welterfahrungen auf verschiedensten Ebenen und feiert nicht zuletzt ganz persönliche „Heimliche Feste" – so der Titel seines 2008er Gedichtbandes –, die auch als ‚heimliche Feste' eines Daseins in der zumal durch Reisen erweiterten Gegenwart, aber auch mit ‚positiv' inspirierenden Vergangenheiten zu verstehen sind, um diese neu gesuchten Welterfahrungen und Vergangenheiten soll es daher zum Abschluss gehen.

Ausgehend insbesondere von dem bereits erwähnten Romaufenthalt zu Anfang der 1990er Jahre prägt sich in Kolbes Werk neben anderem eine zuvor kaum präsente thematische Linie aus: die Rezeption zuerst der römischen und dann auch der griechischen Antike; zeitgleich finden sich ähnliche Tendenzen bei Kolbes Lyrikerkollegen Durs Grünbein, Thomas Kling, Barbara Köhler oder Raoul Schrott. Etwa der 1998er Gedichtband „Vineta" verzeichnet ganze Kapitel, die sich anscheinend auf die Erfahrung Roms als gegenwärtiger und mehr noch: von historischen Schichten durchzogener Stadt beziehen.[26] Einer römischen Götterfigur beziehungsweise -allegorie ist zum Beispiel ein komplettes

---

[24] Ebd., S. 38, V. 17-20.

[25] Kolbe (2011).

[26] Vgl. etwa den Kapiteltitel „quasi modo classico" in: Kolbe (1998a, S. 25).

Gedicht gewidmet, die „Rede des Autumnus an die Winterscharen“[27]. Es handelt sich dabei um ein Rollengedicht, das humorvoll das Thema des Jahreszeitenwechsels Herbst-Winter in einem Spiel mit wörtlichen und übertragenen Bedeutungen ausführt, etwa wenn Autumnus sagt: „jetzt platz ich vor Freuden, / das heißt ihr nur Ernte“.[28]

Weitere Gedichte, die in Gänze Figuren des antiken Mythos gewidmet sind, beziehen sich eher auf den griechischen Kulturkreis. In ihnen begegnet insonderheit eine mythische Figur mit zentraler Bedeutung: der aus bestimmter kulturgeschichtlicher Perspektive ‚erste Sänger‘, Orpheus aus Thrakien. Wie nicht zuletzt Ovids „Metamorphosen“ (Buch 10 f.) ‚berichten‘, bewegten Orpheus’ Gesang und Lautenspiel ja die Unterweltgötter so sehr, dass sie ihm die verstorbene Gattin Eurydike zurückgaben; und als er sie wieder verloren hatte, brachte sein Trauergesang sogar Pflanzen und Tiere zum Weinen. Die wilden Mänaden bereiteten ihm jedoch ein jähes Ende, indem sie ihn aus Eifersucht zerrissen.

Uwe Kolbe setzt nicht anders als schon Rilke und andere diese narrativen Konstanten voraus, ruft den Mythos jedoch mehrfach auf schillernde Weise neu auf. Ein aktualisierender und identifikatorischer Fokus ist etwa in dem Gedicht „Orpheus verwirrt“[29] eingestellt, denn Züge der Orpheusfigur werden hier unmittelbar auf den Charakter des lyrischen Ichs bezogen, und dies nicht ohne Augenzwinkern: Das Gedicht setzt ein mit dem programmatischen Satz: „Ich komme von den Frauen her.“ Gemeint sind offensichtlich die Mänaden, von Kolbe werden sie allerdings erotisch und existenzialistisch umgedeutet als „Frauen mit Äxten, / [...] Frauen mit Fallbeilschenkeln.“ Orpheus als ‚erster Sänger‘ wird in diese Umdeutung am Gedichtschluss eingeblendet, und das zumindest *eventuell* mit der Aussicht, zerrissen zu werden:

> [...] ich geh
> geh geh mit den Wörtern zu Frauen,
> geh mit dem durchscheinenden Rock
> hinein in den lauschenden Wald.[30]

Nach der Jahrtausendwende beschäftigen sich sodann noch mehrere, zum Teil aufeinander verweisende Werke Kolbes mit diesem Mythos, etwa der literarische Kriminalroman „Thrakische Spiele“ (2005) und der erwähnte Gedichtband „Heimliche Feste“ (2008).[31] Einzelne Gedichte werden dabei sogar unterschiedlich kontextualisiert, wie etwa das Stück „Istok (Osten)“: Im Kontext des Romans „Thrakische Spiele“ wird das Gedicht nämlich als Hinterlassenschaft eines Mannes vorgestellt, der sich 2001 nahe der Stadt Plovdiv, also im ehemaligen Thrakien, von mehreren Bulgarinnen vermutlich für ein Liebesritual hat zerrei-

[27] Vgl. ebd., S. 38.

[28] Ebd.

[29] Vgl. ebd., S. 47.

[30] Ebd.

[31] Vgl. dazu Elit (2010).

ßen lassen.[32] Dieses und andere lyrische Werke erscheinen im Roman dabei ‚wie von einem heutigen Orpheus geschrieben'. – Spielerisch-heiter und ernsthaft zugleich greifen jüngste Werke Kolbes so antikische Zeiten und Raumfiktionen auf, verlebendigen sie neu und erzeugen über die synchronen Reise-Erlebnisse eine diachrone Zeit-Raum-Achse bzw. einen Bachtin'schen Chronotopos, der sich zugleich vielleicht von allen neuen Weltentwürfen Kolbes am stärksten ‚positiv' gegen die überwiegend ‚schwere' DDR-Vergangenheit zu formieren scheint.

Ein Nachsatz: Im Rahmen dieses Beitrags unter anderem noch nicht aufarbeiten ließen sich die teils ‚klassischen', teils auch moderneren Literatur- und Kulturbeziehungen, die Kolbes Werk zu Russland aufweist, von Achmatowa bis Zwetajewa oder von Aitmatow bis Majakowski. Es handelt sich dabei oft um sehr dezente Verbindungen, die der ‚gelernte DDR-Bürger' Kolbe wie selbstverständlich knüpft. Diese Verbindungen genauer auszuwerten wäre ein mögliches Desiderat für die weitere Auseinandersetzung mit Kolbe als Lyriker im Kontext west-östlicher Austauschbeziehungen in unserer Zeit.

Literatur

Böthig, Peter / Klaus Michael (1993, Hgg.): MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit. Leipzig.

Elit, Stefan (2010): Orpheus singt: von Ölbäumen und anderem. Zur Antikerezeption im Werk Uwe Kolbes. In: Elit, Stefan / Bremer, Kai / Reents, Friederike (Hgg.): Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römische Antike in deutschsprachiger Lyrik und Altphilologie der Gegenwart. Remscheid (= Die Antike und ihr Weiterleben, herausgegeben von Stefan Elit. Band 7). 261-283.

Elit, Stefan (2012, Hg.): „... notwendig und schön zu wissen, auf welchem Boden man geht". Arbeitsbuch Uwe Kolbe. Frankfurt a.M.

Kolbe, Uwe (1981): Kern meines Romans. In: Bestandsaufnahme 2. Herausgegeben von Brigitte Böttcher. Halle/Saale / Leipzig. 82 f.

Kolbe, Uwe (1982): Hineingeboren. Gedichte 1975–1979. Mit einer Nachbemerkung von Franz Fühmann. Frankfurt a.M. (zuerst Berlin [Ost] / Weimar 1980).

Kolbe, Uwe (1983): Abschiede und andere Liebesgedichte. Frankfurt a.M. (zuerst Berlin [Ost] / Weimar 1981).

Kolbe, Uwe (1986): Das Kabarett – kostenlose, limitierte Beilage des Autors zu Bornholm II. Berlin [DDR] / Amsterdam.

Kolbe, Uwe (1987): Bornholm II. Frankfurt a.M. (zuerst Berlin [Ost] / Weimar 1986).

Kolbe, Uwe (1990): Vaterlandkanal. Ein Fahrtenbuch. Frankfurt a.M.

Kolbe, Uwe (1994a): Nicht wirklich platonisch. Frankfurt a.M.

Kolbe, Uwe (1994b): Die Situation. Göttingen.

[32] Vgl. Kolbe (2005, S. 65).

Kolbe, Uwe (1998a): Vineta. Frankfurt a.M.

Kolbe, Uwe (1998b): Renegatentermine. 30 Versuche, die eigene Erfahrung zu behaupten. Frankfurt a.M.

Kolbe, Uwe (2001): Die Farben des Wassers. Frankfurt a.M.

Kolbe, Uwe (2005): Thrakische Spiele. München.

Kolbe, Uwe (2008): Heimliche Feste. Frankfurt a.M.

Kolbe, Uwe (2011): Vinetas Archive. Annäherungen an Gründe. Göttingen.

Kolbe, Uwe (2012): Lietzenlieder. Frankfurt a.M.

Hiroko Masumoto (Kobe)

Intertextualität als poetische Strategie: Zur Analyse der Gedichte Volker Brauns

> Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.
>
> *Julia Kristeva*[1]

Volker Brauns „Das Eigentum" (1990) ist wohl das berühmteste Gedicht der ‚Wendeliteratur'. Während der Wende gehörte Braun, der 1939 in Dresden geboren und in der sozialistischen Ära aufgewachsen ist, zu den Befürwortern des sogenannten „dritten Wegs", und zwar in voller Hoffnung, einen gerechten, sozialen Staat aufzubauen. In den Zeiten der Teilung galt er in der DDR als staatskritisch, hatte der Wirklichkeit des DDR-Sozialismus kritisch gegenübergestanden und nach Möglichkeiten der Reform gesucht. Er hatte von Idealen und Utopien nicht ablassen wollen und immer auf eine positive Entwicklung seines Landes gehofft. Seiner Meinung nach sollte die DDR nun angesichts des Zusammenbruchs der SED-Diktatur demokratisiert werden und neben der BRD fortbestehen. Gleich nach dem Mauerfall schrieb er in der Zeitung „Neues Deutschland":

> Volkseigentum plus Demokratie, das ist noch nicht probiert, noch nirgends in der Welt. Das wird man meinen, wenn man sagt: made in GDR. Die Verfügungs-Gewalt der Produzenten.[2]

„Volkseigentum plus Demokratie", das ist das von Volker Braun „wirklich Gewollte".[3] Das „Volkseigentum" ist für den Schriftsteller, der im Sozialismus die ideale Gesellschaftsform gesehen hat, der Schlüsselbegriff. Anfang August 1990, als die deutsche Wiedervereinigung schon entschieden war, veröffentlicht er in der Zeitung „Neues Deutschland" ein Gedicht, dessen Titel zuerst „Nachruf" hieß, aber dann später in „Das Eigentum" umbenannt wurde:

> Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.
> KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN.

---

[1] Kristeva (1969, S. 145).

[2] http://www.neues-deutschland.de/artikel/379659.erfahrungen-mit-der-freiheit.html (Stand: 20.9.2013)

[3] „Das wirklich Gewollte" heißt eine Erzählung Brauns, die 2000 erschien. Auf diesen Titel anspielend hielt Gustav Seibt seine Laudatio auf Volker Braun zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2000: „Das Wirklichgelungene".

Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.
Es wirft sich weg und seine magre Zierde.
Dem Winter folgt der Sommer der Begierde.
Und ich kann *bleiben wo der Pfeffer wächst*.
Und unverständlich wird mein ganzer Text
Was ich niemals besaß wird mir entrissen.
Was ich nicht lebte, werd ich ewig missen.
Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle.
Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Kralle.
Wann sag ich wieder *mein* und meine alle.[4]

Zitate und Anspielungen sind typische Kunstgriffe im literarischen Schaffen Brauns. Einige sind markiert (Großschreibung, Kursivschrift usw.), die anderen aber bleiben unauffällig. Die erste Zeile z.B. ist ein Selbstzitat, wie der Dichter selbst bemerkt: „Das Gedicht antwortet dem alten Text *Das Lehen*“:[5]

Ich blieb im Lande und nähre mich im Osten.
Mit meinen Sprüchen, die mich den Kragen kosten
In anderer Zeit: noch bin ich auf dem Posten.
In Wohnungen, geliehn vom Magistrat
Und eß mich satt, wie ihr, an der Silage.
Und werde nicht froh in meiner Chefetage
Die Bleibe, die ich suche, ist kein Staat.
Mit zehn Geboten und mit Eisendraht:
Sähe ich Brüder und keine Lemuren.
Wie komm ich durch den Winter der Strukturen.
Partei mein Fürst: *sie hat uns alles gegeben*
Und alles ist noch nicht das Leben.
Das Lehen, das ich brauch, wird nicht vergeben.[6]

Der erste Satz im älteren Gedicht „Ich blieb im Lande und nähre mich im Osten“ spielt seinerseits auf das Bibelwort „Bleibe im Lande und nähre dich redlich“ (Psalm: 37, 3) an und kann als Bekenntnis der Treue des Dichters zur DDR verstanden werden. Und diesen Satz bekräftigt Braun angesichts der Auflösung der DDR trotzig: „Da bin ich noch“. Das heißt, ich bin noch hier im Osten, und zwar immer noch mit der Idee des Sozialismus im Kopf. Der Dichter wollte nie sein Land verlassen und das will er immer noch nicht, aber jetzt geht sein Land selbst „in den Westen“ und wird kapitalistisch.

„KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN“ ist die Umkehrung des Büchner-Zitats aus dem „Hessischen Landboten“ (1834) – eigentlich sollte der Aufruf „Krieg den Palästen! Friede den Hütten!“ sein[7] – und diese verkehrte

[4] Braun, Volker (2000, S. 141).

[5] Ebd., S. 179.

[6] Braun, Volker (1987, S. 49).

[7] Büchner zitiert wiederum einen Spruch („Guerre aux châteaux! Paix aux chaumières!“) des französischen Schriftstellers Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort (1741–1794). Büchner ist übrigens für Braun „einer der wichtigsten Referenzautoren“ (Geier 2012, S. 322), und Seibt stellt wie folgt fest: „Volker Braun und Georg Büchner, das sind zwei Namen, die seit dem

Parole wirkt wie ein Aufruf zu einer Gegenrevolution. Denn nach der marxistischen Geschichtsauffassung ist der Prozess, der in den beiden deutschen Staaten vorgeht, nämlich der Sieg des Kapitalismus und die Integration der DDR in die BRD, ein eindeutiger Rückschritt in die alten Verhältnisse. Im früheren Gedicht „Das Lehen" geht es um die Frage „Wie komm ich durch den Winter der Strukturen", und im neuen Gedicht steht geschrieben: „Dem Winter folgt der Sommer der Begierde". Dem kalten Winter sollte eigentlich ein ‚Frühling' folgen, aber in der Wirklichkeit kommt der Konsumenthusiasmus.

Braun erklärt, dass der Satz „Und ich kann *bleiben wo der Pfeffer wächst*" ein Zitat aus der ZEIT vom 22. Juni 1990 ist, in der der westdeutsche Literaturkritiker Ulrich Greiner schrieb: „Die toten Seelen des Realsozialismus sollen bleiben, wo der Pfeffer wächst."[8] Brauns Satz „Und ich kann *bleiben wo der Pfeffer wächst*" bedeutet dann, dass er schließlich zu den „toten Seelen des Realsozialismus" gehört, obwohl er die ganze Zeit versuchte, gegen diesen anzukämpfen.

Sein Land existiert nicht mehr, weil es die Idee des Sozialismus verraten hat und „in den Westen" gegangen ist. Für Braun war die DDR immerhin das Land, in dem er von seinen Idealen träumen und seine utopischen Vorstellungen entwickeln konnte. Das Land war die Grundlage seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Deswegen klagt er: „Und unverständlich wird mein ganzer Text". Emmerich beschreibt in seinem umfangreichen Buch über die Geschichte der DDR-Literatur diese Umstände wie folgt:

> In den Monaten zwischen der Maueröffnung am 9. November 1989 und der Währungsunion am 1. Juli 1990, mit der Zwischenstation der ersten freien Volkskammerwahlen am 18. März, wurde der vorher schon unpassende Ort, an dem die sozialistische Utopie siedelte, endgültig leer. Die Utopie wurde, was ihre wörtliche Bedeutung sagt: ortlos. Es gibt keinen anderen Text der Wendeliteratur, der diesen paradoxen Vorgang in so poetisch gekonnter und zugleich anrührender Weise dokumentiert wie Volker Brauns Gedicht „Nachruf" vom Juli 1990, das später den Titel „Das Eigentum" erhielt.[9]

Emmerich weist auch darauf hin, dass der Titel „Das Eigentum" an Hölderlins Gedicht „Mein Eigentum" (1799) erinnert,[10] das mit den folgenden Strophen endet:

> Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! sei du,
> Beglückender! mit sorgender Liebe mir
> Gepflegt, der Garten, wo ich, wandelnd
> Unter den Blüten, den immerjungen,

ersten Auftreten Brauns so oft zusammen genannt wurden, daß sich schon bald die Formel verbreiten konnte, Braun sei der Büchner des kleinen Landes" (Seibt 2000, S. 7).

[8] Vgl. Braun, Volker (2000, S. 179).

[9] Emmerich (1996, S. 458). Siehe auch Emmerich (2009, S. 27 f.).

[10] Ebd., S. 459. Siehe auch Grub (2003, S. 459 f.).

In sichrer Einfalt wohne, wenn draußen mir
Mit ihren Wellen alle die mächtge Zeit,
Die Wandelbare, fern rauscht und die
Stillere Sonne mein Wirken fördert.

Ihr segnet gütig über den Sterblichen,
Ihr Himmelskräfte! jedem sein Eigentum,
O segnet meines auch, und daß zu
Frühe die Parze den Traum nicht ende.[11]

Für Hölderlin als heimatlosen Dichter ist „Gesang", also Dichtung, sein „freundlich(es) Asyl", und es ist sein einziges „Eigentum". Im Gegensatz dazu hat Braun jetzt weder Heimat noch Asyl. Der Kapitalismus hat gesiegt, und dieser hat das „Eigentum" des Dichters „auf der Kralle".

Analysieren wir den älteren Text „Das Lehen", der dem heutigen Leser eventuell bereits „unverständlich" sein könnte, noch etwas genauer. Als Erstes fällt der Titel selbst auf: Er klingt anachronistisch. Wie in „Das Eigentum" spielt auch hier Intertextualität eine wichtige Rolle: Das Gedicht hat vor allem deswegen diesen Titel, weil es auf dem Lobgedicht „Ich han min lehen" von Walther von der Vogelweide basiert.[12] Walthers Gedicht entstand, als er um 1220 vom Staufer Kaiser Friedrich II. sein lang ersehntes Lehen bekam. In seinem Gedicht lobt Walther den edelmütigen, großzügigen König, der ihn aus der Armut rettet:

Ich han min lehen al die werlt ich han min lehen
nv enfürhte ich niht den hornvng an die zehen
vnd will alle bœse herren dester minre vlehen

der edel künec der milte künec hat mich beraten
das ich den svmer luft vnd in dem winter hitze han
minen nahgeburen dvnke ich verre bas getan
si sehent mich niht mer an in bvtzen wis als si wilent taten

ich bin ze lange arm gewesen ane mînen danc
ich was s voller scheltens daz min atem stanc
daz hat der künic gemachet reine vnd dar zvo minen sanc[13]

Materielle Sorgen hat der moderne Dichter hingegen nicht, er wohnt sogar auf der „Chefetage" und kann sich „satt" essen. Anders als in der stalinistischen Zeit toleriert die Partei außerdem seine gefährlichen „Sprüche". Den Satz „noch bin ich auf dem Posten" kann man auf zweierlei Weise verstehen: Ich bin noch nicht gekündigt. Oder: Ich lebe noch. Aber trotzdem ist er seinem „Fürsten", d.h. seiner Partei nicht dankbar. Walthers freudiger Ausruf „Ich han min lehen al die werlt ich han min lehen" steht der unzufriedene Satz „Das Lehen, das ich brauch, wird nicht vergeben" gegenüber.

---

[11] Hölderlin (1961, S. 226).

[12] Vgl. Schuhmann (1993, S. 134, 138); Grub (2003, S. 458); Braun, Michael (2009, S. 87).

[13] Walther von der Vogelweide (1980, S. 266).

Der Satz „Partei mein Fürst: *sie hat uns alles gegeben*" sieht auf den ersten Blick fast erschreckend aus und kann den Eindruck hervorrufen, als ob Braun ultrakonservativ und parteitreu wäre. Der kursiv gedruckte Satz „*sie hat uns alles gegeben*" ist ein Zitat aus dem „Lied der Partei" (1949) von Louis Fürnberg, das von der SED als Lobeshymne benutzt wurde. Das Lied beginnt: „Sie hat uns alles gegeben. / Sonne und Wind und sie geizte nie. / Wo sie war, war das Leben."[14] Im Gegensatz dazu behauptet Braun: „Und alles ist noch nicht das Leben." Das Gedicht, das eventuell als Lobgedicht an die SED betrachtet werden kann, ist also doppelbödig[15]: Braun stellt hier die Partei als anachronistisches Wesen dar, das von seinem Volk eine Lobeshymne verlangt wie ein Feudalherr. Die Vermutung liegt deswegen nahe, dass die Intertextualität, die seine Texte doppeldeutig macht, eine für ihn typische Strategie ist, mit der Obrigkeit umzugehen.

Neun Jahre vor der Entstehung des Gedichts „Das Lehen" schrieb Braun in seinem Essay „Politik und Poesie" (1971), die Gattung Herrscherlob sei in einem Zeitalter nach der sozialen Revolution nicht mehr möglich:

> Ein Sonderfall des politischen Gedichts, nicht besonders der Rede wert, das **Herrscherlob**, war von einiger Bedeutung in Zeiten progressiver Zentralgewalt, inklusive seiner sanften Kehrseiten, des Tadels und der Warnung. Walter von der Vogelweide diente damit nacheinander drei Herren: den Kaisern Philipp, Otto und Friedrich II. [...] Hans Magnus Enzensberger sagte mit Recht, daß das Herrscherlob und Herrscherschmähung heute keine Poesie mehr ergibt, aber er hellte den Grund nicht sehr auf. Im Grund ist beides nicht mehr möglich wegen der veränderten Rolle der Persönlichkeit in der heutigen Geschichte. Der Gegenstand widersetzt sich der alten poetischen Methode. Die Verdienste, für die Herrscher gelobt werden sollen, sind immer weniger nur ihre und immer weniger aus ihnen zu erklären, und die Kritik auch kann sich immer weniger nur an sie halten. Die „Herrscher" (schon das Wort widersetzt sich nun dem Gebrauch) im Imperialismus sind vorgeschobne Figuren, austauschbare, blutige Clowns an verborgnen Seilen; der „Herrscher" im Sozialismus werden zu viele, als daß einzelne noch enorm exponierte „verherrlicht" werden könnten (ja je exponierter sie noch sind, desto weniger ist das bloße Loben angebracht).[16]

Hier behauptet Braun, der Gegenstand und die Struktur der Poesie seien abhängig von der historischen Entwicklung. Für ihn war die Gattung Herrscherlob spätestens zu dem Zeitpunkt 1971 schon passé. Aber dann musste er neun Jahre später doch ein Herrscherlob schreiben. Brauns Ansicht nach ist die unmöglich gewordene Gattung wieder da, und das bedeutet, dass die Geschichte sich rück-

---

[14] http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/JahreDesAufbausInOstUndWest_liedtextSED Lied/ (Stand: 20.9.2013).

[15] Über die Doppelbödigkeit der Texte Brauns schreibt Raddaz (1999): „Die Gedichte und Prosaarbeiten des 1939 in Dresden Geborenen, der mehrere Jahre Dramaturg des Berliner Ensembles war, sind immer «doppelt»; sie können plan gelesen werden, doch sie schmuggeln im Rock Konterbande."

[16] Braun (1975, S. 87 f.; Hervorhebung im Originaltext).

wärts entwickelt. Darüber ironisiert Braun. Auf diese Art kann man „Das Lehen“ interpretieren. Auf der anderen Seite weiß Braun jedoch, dass die Partei als solche ihm das gibt, was er nötig hat: Arbeit, eine Wohnung in der „Chefetage“ und genügendes Essen, wenn es auch nicht von bester Qualität ist. Das Gedicht könnte dann eher als Vorwurf gegenüber sich selbst verstanden werden.

Hier kann man sich an Ossip Mandelstams Gedicht „Die Wohnung: papierene Stille“ («Квартира тиха, как бумага», 1933) erinnern. Nach den Memoiren seiner Frau[17] war Mandelstam lange wohnungslos gewesen und konnte endlich eine Wohnung in der Schriftstellerkooperative bekommen. Pasternak hat ihn dann in seiner neuen Wohnung besucht und nebenbei bemerkt: „Na ja, jetzt hast du eine Wohnung, und nun kann man auch Gedichte schreiben.“ Mandelstam war sehr wütend und schrieb das Gedicht über den Konflikt zwischen Bequemlichkeit und dem Preis, den er dafür bezahlen sollte. Er musste zwar eine Wohnung haben, aber daraus sollte sich eine Obrigkeit-Untertan-Beziehung ergeben. Das wusste er ganz genau. Das Gedicht beschreibt, dass ihn jede Ecke der Wohnung an diese Situation erinnert, und dass er deshalb immer wütender und verzweifelter wird:

Die Wohnung: papierene Stille,
Wie hohl, ohne jegliche Zier –
Nur hörbar, wie’ s gluckert, verrinnend
Im Innern, im Röhrengewirr.

Die Habe geordnet, in Schachteln,
Erstarrt dieser Frosch: Telephon,
Die weit schon gewanderten Sachen –
Sie wollen nur raus und davon!

Wie dünn die verfluchten, die Wände,
Kein Ausweg mehr, nirgendwo hin –
Und spielen muß ich ohne Hände
Für wen ich kein Kasper nur bin...

Noch frecher als Komsomol-Banden,
Noch gröbres Getön als die Herrn,
Die Schulbänke drücken im Lande,
Um Henkern das Zwitschern zu lehrn.

Ich lese nur Zeug, mir zuwider,
Wie hänfen das Reden hier rinnt,
Und schreckliche Wiegenlieder
Sing ich für das Kulakenkind.

Nur irgendein biederer Wischer,
Ein Hechler von Kolchosen-Flachs,

---

[17] Mandel’stam (1989, S. 140).

Ein Tinten- und Blutspurvermischer
Wär würdig des mißratnen Dachs.

Nur irgendein reiner Verräter,
So saubergekocht wie das Salz,
ein Ehefrau- und Kindervertreter
Schlägt Motten wie die, und bezahlt' s...

Und wieviel qualvolles Anprangern
Der winzigste Wink in sich trägt,
Als wär' s der Nekrassowsche Hammer,
Der hier alle Nägel einschlägt.

Komm laß uns, schon fast auf dem Richtblock,
Mit siebzig noch handeln, voran!
Wird Zeit, daß du Alter und Nichtsnutz
Mit Stiefeln auftrittst wie ein Mann.

Denn statt Hippukrene, die Quelle,
Bricht ein bald der Strom alter Angst,
Herein in die Wände, Gestelle
Der Moskauer Wohnung des Zwangs.[18]

Mandelstam schrieb im folgenden Jahr ein Gedicht über Stalin und seinen Terror, und das führte zu seiner ersten Verhaftung. So radikal war es bei Braun nicht, das war eben „in anderer Zeit". Die Obrigkeit-Untertan-Beziehung war jedoch da, solange er in der „Chefetage" wohnte. Das war der Widerspruch, an welchem Braun leiden musste. Er war zwar dem SED-Regime gegenüber kritisch, hatte oft Mühe, seine Prosa oder Gedichte zu veröffentlichen und seine Stücke auf die Bühne zu bringen. Aber er war doch seit 1960 SED-Mitglied und erhielt zahlreiche ostdeutsche Auszeichnungen, unter anderem den Nationalpreis der DDR (1988). Der Widerspruch, als staatskritischer Berufsschriftsteller in der DDR zu sein, spiegelt sich im Gedicht „Das Lehen", durch Zitate und Anspielungen verdeckt, wider.

Literatur

Braun, Volker (1975): Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Leipzig.

Braun, Volker (1987): Langsamer knirschender Morgen. Gedichte. Frankfurt a.M.

Braun, Volker (2000): Lustgarten, Preußen. Ausgewählte Gedichte. Frankfurt a.M.

Braun, Michael (2009): Ich bin die große Lüge des Landes Melancholie statt Utopie: Die „Wendezeit" in Gedichten. In: Casper-Hehne, Hiltraud / Schweiger, Irmy (Hgg.): Deutsch-

[18] Mandelstam (1990, S. 159-161).

land und die „Wende“ in Literatur, Sprache und Medien: Interkulturelle und kulturkontrastive Perspektive. Göttingen. 85-96.

Emmerich, Wolfgang (1996): Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Berlin / Leipzig.

Emmerich, Wolfgang (2009): Literatur oder Leben? Das gemeinsame Interesse an der DDR-Literatur und seine Grenzen. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen. Bonn. 17-29.

Geier, Andrea (2012): Umstrittene Eigentumsverhältnisse. Die Rezeption Büchners im Werk von Volker Braun. In: Georg Büchner Jahrbuch 12 (2012). 319-336.

Grub, Frank Thomas (2003): Wende und Einheit im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1. Untersuchungen. Berlin.

Hölderlin, Friedrich (1961): Sämtliche Werke. Hrsg. von Friedrich Beißner. Frankfurt a.M.

Kristeva, Julia (1969): Semiotike. Recherches pour une sémanalyse. Paris.

Mandel’stam, Nadežda (1989): Vospominanija. Moskva.

Mandelstam, Ossip (1990): Mitternacht in Moskau. Die Moskauer Hefte. Gedichte 1930-1934. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Frankfurt a.M.

Raddaz, Fritz J. (1999): Entzweites Leben. Ein Porträt des Dichters Volker Braun, der in diesen Tagen den Büchner-Preis erhält. In: Die Zeit. 31. Dezember 1999.

Schuhmann, Klaus (1993): Landeskunde im Gedicht. Zeitwandel und Zeitwende in der Lyrik Volker Brauns. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge III-1 (1993). 134-145.

Seibt, Gustav (2000): Das Wirklichgelungene. Laudatio auf Volker Braun zum Büchner-Preis 2000. In: Volker Braun: Die Verhältnisse zerbrechen. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2000. Mit Laudatio von Gustav Seibt. Frankfurt a.M. 7-18.

Walther von der Vogelweide (1980): Frau Welt, ich hab von dir getrunken: Gedichte. Hg. und übertragen von Hubert Witt. Berlin.

Frieder von Ammon (Leipzig)

rolltreppe russland runter
Thomas Kling und andere 1991 in Moskau und Leningrad

Am 5. Mai 1991 wurde der österreichische Schriftsteller Bodo Hell im Wiener Akademietheater mit dem Erich Fried-Preis ausgezeichnet.[1] Die Laudatio auf ihn hielt Ernst Jandl, der in jenem Jahr Präsident der Erich Fried-Gesellschaft war. Der Laudator nutzte die Gelegenheit, um auf ein besonderes Ereignis hinzuweisen, das damals kurz bevorstand und an dem Hell beteiligt sein würde:

> Er [Bodo Hell] und fünf weitere, also sechs der talentiertesten deutschsprachigen Dichter heute, Bert Papenfuß-Gorek, Sascha Anderson, Thomas Kling, Anselm Glück und Hartmut Geerken, alle in vergleichbarer Richtung tätig, werden vom 19. bis 26. Mai dem Publikum in Moskau und Leningrad die neue deutschsprachige Literatur in Lesungen vorstellen. Daß das erst möglich wurde aufgrund der gewaltigen politischen und kulturellen Umwälzungen in Osteuropa, bedarf kaum der Erwähnung.[2]

Jandl kündigte mit der Reise dieser Delegation deutschsprachiger Dichter nach Moskau und Leningrad inmitten einer Phase epochalen Umbruchs also eine Reise der besonderen Art an, und auch wenn er damals kaum geahnt haben wird, welchen dramatischen weiteren Verlauf die sich gerade ereignenden „politischen und kulturellen Umwälzungen" in den kommenden Monaten nehmen würden – der Augustputsch in Moskau etwa kam für die meisten Beobachter in Mitteleuropa ja durchaus überraschend –, war er sich über die literaturgeschichtliche Bedeutung der bevorstehenden Reise offensichtlich völlig im Klaren. Und Jandl wusste, wovon er sprach, denn er hatte selbst eine solche Reise unternommen; gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Friederike Mayröcker und dem österreichischen Germanisten Wendelin Schmidt-Dengler war er, auf Einladung des Sowjetischen Schriftstellerverbandes, 13 Jahre zuvor ebenfalls nach Moskau und Leningrad gereist. Diese Reise allerdings war gründlich misslungen: Wie aus einem Reisebericht Schmidt-Denglers hervorgeht, hatten die Schwierigkeiten – abgesehen von einer ungeplanten Zwischenlandung in Warschau – damit begonnen, dass Friederike Mayröcker in Moskau nicht durch die Passkontrolle gelassen wurde, mit der Begründung, ihr Aussehen entspreche nicht dem Passbild. Vor allem aber scheint man sich in Russland damals einfach nicht für experimentelle Dichtung aus Österreich interessiert zu haben, zumal von offizieller

[1] Zu Hell vgl. Pfoser-Schewig / Jahn (2009).

[2] Jandl (1997/1999, Bd. 11, S. 324).

Seite. Entsprechend frustriert waren Jandl, Mayröcker und Schmidt-Dengler wieder nach Hause gereist.[3]

Trotzdem hat diese Reise Spuren in Jandls Werk hinterlassen. In seinem Drama „Aus der Fremde“, das er nach der Rückkehr aus Russland schrieb, lässt Jandl die Hauptfigur des Dramas, einen Schriftsteller, die „fruchtlosigkeit / seiner papierenen tage“ beklagen, darunter auch „das resultat seiner moskaureise“: „die zerlegung / in ‚moos‘ und ‚kau‘“.[4] Jandl selbst hat allerdings ein durchaus gelungenes Gedicht von seiner Reise mit nach Hause gebracht: Es heißt „kreml“ und in ihm wird, zugleich mit der Frage, wer die wunderschönen Kuppeln denn eigentlich putze, die Theodizee-Frage aufgeworfen.[5] Und auch in seinen ‚Frankfurter Poetikvorlesungen‘ von 1984/85 ist Jandl noch einmal auf seine Russland-Reise zurückgekommen:

> In Moskau, unseren Wünschen entsprechend, durften wir eine Oberschule mit konzentriertem Unterricht in einer Fremdsprache besuchen; es war eine Schule, die auf die deutsche Sprache konzentriert war; es wurden uns Gedichte von Goethe, Schiller, Heine in makellosem Deutsch von einzelnen Schülern und Schülerinnen aus dem Gedächtnis vorgetragen; ein Schülerchor sang, ebenso makellos, deutsche Lieder; wir waren tief bewegt. Als wir dann unterwegs waren, zur nächsten U-Bahn-Station, um Mittag, also zur Zeit des Unterrichtsschlusses oder der großen Mittagspause, liefen uns einige Schüler nach, folgten uns dann Seite an Seite: „Wir lernen Deutsch […]“ – was könnte man angesichts des Stolzes dieser jungen Menschen in der Sowjetunion, sich mit uns in der Sprache der Peiniger ihrer Eltern und Großeltern einfach auf der Straße […] zu unterhalten – was könnte man dazu noch sagen?[6]

Jandl wusste also in der Tat genau, wovon er sprach, als er der literarischen Öffentlichkeit im Jahr 1991 die Reise der Delegation deutschsprachiger Dichter nach Moskau und Leningrad ankündigte. Und dass er dies überhaupt tat, zeigt, welche Hoffnungen er im Hinblick auf einen künftigen Austausch zwischen der russisch- und der deutschsprachigen Dichtung damals hegte. Er muss gehofft haben, dass die „gewaltigen politischen und kulturellen Umwälzungen“ auch einen gesteigerten interkulturellen und damit auch ‚interpoetischen‘ Dialog ermöglichen würden.

Nur am Rande sei erwähnt, dass sich hier ein Thema abzeichnet, das sowohl von germanistischer als auch von russistischer Seite weiter verfolgt werden könnte: Reisen deutschsprachiger Dichter nach Russland und umgekehrt: russischsprachiger Dichter nach Deutschland, und die Spuren dieser Reisen in den jeweiligen Werken. Denn natürlich waren die Reisen Jandls, Mayröckers und Schmidt-Denglers und auch die Hells und der anderen nicht die einzigen ihrer Art; bereits im Jahr 1634 zum Beispiel war Paul Fleming nach Russland gereist

---

[3] Schmidt-Dengler (2005, S. 27).

[4] Jandl (1997/1999, Bd. 10, S. 208).

[5] Jandl (1997/1999, Bd. 8, S. 26).

[6] Jandl (1997/1999, Bd. 11, S. 228).

und hatte Gedichte darüber geschrieben,[7] außerdem müsste es ja auch einen regen Austausch zwischen Dichtern aus der Sowjetunion und der DDR gegeben haben. Sicherlich könnte auf diesem Gebiet einiges nicht nur literarhistorisch Signifikantes zu Tage gefördert werden.

Doch um jetzt zu dem eigentlichen Gegenstand dieses Beitrags überzugehen: Es hat sich herausgestellt, dass die von Jandl angekündigte Russland-Reise im Jahr 1991 tatsächlich für alle Beteiligten eine sehr an- wie aufregende Erfahrung war; einer der Teilnehmer hat – und sicher hätten die anderen ihm darin zugestimmt – gesagt, es sei eine „der tollsten Reisen“ gewesen, die er jemals unternommen habe.[8] Diese Reise aber war mehr als das: Sie war auch ein poetisches Ereignis. Denn einer der poetischen Delegierten wurde – wie Jandl 13 und Fleming 357 Jahre zuvor – zum Verfassen von Gedichten über die Reise und damit zum ‚Gedichteschreiben in Zeiten der Umbrüche‘ angeregt. Und dieser Delegierte ist Thomas Kling, also einer der im Zeitraum von den späten 1980er Jahren bis in das Jahr 2005, in dem er frühzeitig starb, führenden deutschsprachigen Lyriker, ein Lyriker, der großen Einfluss auch auf die nachfolgende Lyriker-Generation ausgeübt hat.[9] Kling nun hat über die Reise einen ganzen, umfänglichen Zyklus von Gedichten mit dem programmatischen Titel „russischer digest“ verfasst. In und mit diesem Zyklus hat er – so die Ausgangsthese dieses Beitrags – das ‚Gedichteschreiben in Zeiten des Umbruchs‘ praktiziert und reflektiert, und zwar in geradezu exemplarischer Weise. Der Zyklus führt somit direkt in das Zentrum der Fragestellung dieses Bandes.

Im Folgenden soll „russischer digest“ entsprechend genau analysiert und interpretiert werden. Zuvor soll außerdem die dem Zyklus zugrundeliegende Reise rekonstruiert werden, denn sie bildet nicht nur einen für die Deutung des Zyklus wichtigen Kontext, sondern gewährt auch Einblicke in Zusammenhänge, die ansonsten meist durch die Raster der Literaturwissenschaft fallen. Methodisch ist eine solche Rekonstruktion allerdings nicht unproblematisch: Abgesehen von Klings Gedichten stehen keine schriftlichen Quellen zur Verfügung, man muss sich also – neben einigen auf der Reise entstandenen Fotos, die anlässlich von Klings Tod publiziert worden sind[10] – auf die Aussagen von Zeitzeugen stützen. Glücklicherweise konnte mit Norbert Wehr einer der Teilnehmer der Reise befragt werden; auf seine Auskünfte stützt sich der folgende Rekonstruktionsversuch.

---

[7] Vgl. dazu Schubert (2005). Zu den lateinischen Gedichten, die Fleming auf dieser Reise schrieb, vgl. Hamm (2012).

[8] So Norbert Wehr – dem an dieser Stelle herzlich gedankt sei – in einem Telefonat mit dem Verfasser im März 2012.

[9] Zu Kling vgl. von Ammon / Scharfschwert / Trilcke (Hgg., 2012).

[10] Im Rahmen der „Gedenkblätter: Für Thomas Kling“ in der Zeitschrift „Schreibheft“ (Wehr Hg., 2005, S. 147-178).

I.

Die Vorgeschichte der Reise führt zurück in das Jahr 1989 und damit in das Jahr des größten politischen Umbruchs seit 1945. Im Dezember dieses Jahres fanden unter dem Titel „ТУТ И ТАМ – Hier und dort. Russische und deutschsprachige Poesie“ im Folkwang-Museum in Essen die vierten Essener Literaturtage statt. An der Konzeption und Organisation dieser Veranstaltung waren neben den Slavisten Bernd Witte und Sabine Hänsgen der erwähnte Norbert Wehr, ein prominenter Zeitschriftenherausgeber, und die Kulturjournalistin Annette Brockhoff beteiligt. Als Vertreter der russischen Poesie waren damals Gennadi Ajgi, Igor Cholin, Dmitri A. Prigow, Wsewolod Nekrassow, Lew Rubinstein und Jelena Schwarz eingeladen. Diese durchaus unterschiedlichen Autoren literarhistorisch einzuordnen, wäre eine Aufgabe für die Russistik, aber man liegt wohl nicht ganz falsch, wenn man sagt, dass mit diesen Autoren vor allem solche nach Deutschland eingeladen worden waren, die in der Sowjetunion zu den Nonkonformisten gehört hatten; über Ajgi etwa war 1964 ein Publikationsverbot verhängt worden, ebenso mussten die ersten Bücher von Jelena Schwarz allesamt im Ausland erscheinen, und auch die Moskauer Konzeptualisten (zu denen Cholin, Nekrassow, Prigow und Rubinstein gehören) hatten es bekanntlich lange Zeit schwer gehabt. Die deutschsprachige Poesie wurde von Sascha Anderson,[11] Anselm Glück,[12] Felix Philipp Ingold,[13] Bert Papenfuß-Gorek[14] und Thomas Kling repräsentiert, also Autoren aus der ehemaligen DDR, der Bundesrepublik, Österreich und der Schweiz, fast dem gesamten deutschsprachigen Raum mithin. Wie Jandl gesagt hat, waren sie damals alle „in vergleichbarer Richtung tätig“; wollte man diese Richtung näher bezeichnen, dann wäre ‚experimentell‘ ein zwar problematischer,[15] aber für eine erste Einordnung vielleicht doch geeigneter Begriff. Kling war damals der jüngste und wohl auch der am wenigsten bekannte dieser Autoren; im selben Jahr erschien allerdings sein zweiter Gedichtband im Suhrkamp-Verlag, „geschmacksverstärker“, durch den die literarische Öffentlichkeit verstärkt auf ihn aufmerksam wurde. Mittlerweile ist Kling

[11] Zu Anderson vgl. Küchemann (2008).

[12] Zu Glück vgl. Fischer / Jahn (2009).

[13] Zu Ingold vgl. Sina (2009).

[14] Zu Papenfuß-Gorek vgl. Jäger (2010).

[15] Kling allerdings hat gegen diesen Begriff polemisiert: „Und: was heißt überhaupt das sehr nach altem Adenauermann riechende ‚Experiment‘? Experiment hängt sprachgeschichtlich mit *Gefahr* zusammen – *experimentum* ist Erprobungsmittel, Versuch, Probestück, Probe –, beinhaltet nach heutigem Sprachgebrauch, neben dem wissenschaftlichen Versuch, etwas Vages, Provisorisches, Vorläufiges und Unabgeschlossenes. Das Wort Experiment, das weitaus widerlichste: ‚experimentelle Lyrik‘, habe ich für meine Literatur zu keinem Zeitpunkt benutzt oder bestellt und möchte es hiermit bitte gerne zurückgehen lassen“ (Kling 1997, S. 51 f.).

eindeutig der bekannteste unter den an «ТУТ И ТАМ» beteiligten deutschsprachigen Autoren; die anderen sind heute jeweils nur noch Kennern ein Begriff.

Mit «ТУТ И ТАМ» und der daraus hervorgegangenen Anthologie[16] war die Grundlage für einen weiterführenden interpoetischen Dialog zwischen der deutsch- und der russischsprachigen Dichtung in den Jahren nach 1989 gelegt. Fortgesetzt wurde er unter anderem durch Norbert Wehr, der Gedichte einiger der russischsprachigen Autoren in deutscher Übersetzung in dem von ihm herausgegebenen „Schreibheft“, einer der wichtigsten literarischen Zeitschriften des deutschsprachigen Raums, veröffentlichte, so etwa in einer Ausgabe, die vorrangig der „Konzeptuellen Literatur aus Moskau“ gewidmet war, darunter wiederum Prigow und Rubinstein, aber auch Ilja Kabakow, Andrei Monastyrski und Wladimir Sorokin; ferner enthielt das Heft einen Essay des Philosophen und Medientheoretikers Boris Groys (also desjenigen, der den Begriff ‚Moskauer Konzeptualismus‘ geprägt hat).[17] In dieser Ausgabe des „Schreibheft“ waren somit die einschlägigen Vertreter dieser Bewegung versammelt. Wenn man die Geschichte der Wechselbeziehungen zwischen der russischen und der deutschen Dichtung seit 1989 untersuchen wollte, dann müsste man diese (und weitere[18]) Ausgaben des „Schreibheft“ folglich unbedingt mit heranziehen. Wehr hat als Herausgeber einiges für den interpoetischen Dialog zwischen Russland und Deutschland getan.

Die Russland-Reise Hells, Klings und der anderen im Jahr 1991 war somit das Gegenstück zu der Reise, die die genannten russischen Dichter zwei Jahre zuvor nach Deutschland unternommen hatten. Die damals beteiligten deutschsprachigen Autoren wurden jetzt nach Russland eingeladen. Allerdings hatte sich die Besetzung etwas verändert: Von der ursprünglichen ‚Essener Besetzung‘ waren noch Sascha Anderson, Anselm Glück, Thomas Kling und Bert Papenfuß-Gorek dabei; hinzu kamen Hartmut Geerken,[19] Bodo Hell und Norbert Wehr. In Russland stießen noch einige der russischen Autoren hinzu, darunter Rubinstein und Prigow. Die Reise dauerte vier Tage, wobei in Moskau und Leningrad je zwei Tage verbracht wurden. In beiden Städten wurden Lesungen veranstaltet; in Moskau in der Bibliothek des Goethe-Instituts, in Leningrad in einem Theater; leider konnte nicht mehr rekonstruiert werden, in welchem. Auch über den Ablauf der Lesungen, die Reaktionen des Publikums etc. konnte bisher nichts herausgefunden werden.

Sicher ist jedoch, dass – wie Norbert Wehr glaubhaft versichert hat – auf der Reise viel getrunken wurde. Dabei handelt es sich allerdings auch um einen integralen Bestandteil des Genres ‚Dichterreise‘; im Rahmen der Reise Jandls und

---

[16] Brockhoff / Hänsgen / Wehr / Witte (Hgg, 1989).

[17] Vgl. Hirt / Wonders (1990). ‚Günter Hirt‘ und ‚Sascha Wonders‘ sind Pseudonyme; dahinter verbergen sich die erwähnten Berliner Slavisten Witte und Hänsgen.

[18] Vgl. etwa schon Wehr (1987, S. 163-204).

[19] Zu Geerken vgl. Langer / Combrink (2009).

Mayröckers etwa ist es in der Wohnung des russischen Lyrikers Robert Roschdestwenski zu einem denkwürdigen Gelage gekommen, bei dem die Tatsache, dass man sich verbal nicht verständigen konnte, nicht schwer ins Gewicht fiel.[20]

Ein anderes Ereignis der Reise verdient jedoch, hervorgehoben zu werden: Einer der poetischen Delegierten – Sascha Anderson – verschwand, und dies, ohne dass er irgendjemanden vorher darüber informiert oder eine Nachricht hinterlassen hätte. Er war plötzlich verschwunden, spurlos; auch seinen Rückflug trat er nicht an. Die Aufregung war entsprechend groß. Dass Andersons Verschwinden in einem Zusammenhang stand mit seiner Spitzel-Tätigkeit für die Stasi – die damals noch nicht öffentlich bekannt war (dazu kam es erst im Oktober 1991) –, wurde später vermutet. Aufgeklärt hat sich diese Sache jedoch nicht. Nur eines steht fest: Anderson ist damals auf eigenen Wegen nach Deutschland zurückgekehrt, in Russlands Weiten verschollen ist er also nicht.

II.

Damit zu dem Gedichtzyklus „russischer digest" selbst,[21] den Kling nach seiner Rückkehr aus Russland geschrieben hat. Publiziert wurde er in Klings viertem Gedichtband „nacht. sicht. gerät", der im Jahr 1993 erschien, also zwei Jahre nach der Reise. Der Zyklus eröffnet den Band und steht somit an einer exponierten Stelle: Schon an dieser Platzierung wird erkennbar, dass es sich dabei um einen für Kling zentralen Text handelt, in dem man entsprechend auch eine programmatische Bedeutungsschicht vermuten kann. Und in der Tat gibt es eine solche;[22] es wird darauf zurückzukommen sein.

Der Titel „russischer digest" spielt einerseits ironisch auf die Zeitschrift „Reader's Digest" an, vor allem aber verweist er auf die Grundbedeutung des Wortes ‚Digest', das man mit ‚Zusammenfassung' oder ‚Bericht' übersetzen könnte. In diesem Sinne will der Zyklus also als ein poetischer Reisebericht verstanden werden, der die Russland-Reise in geraffter Form beschreibt. Am Rande sei darauf verwiesen, dass es im Werk Klings viele derartige poetische Reiseberichte gibt; etliche seiner Gedichte und Gedichtzyklen verdanken sich Reisen, zum Beispiel nach Finnland[23] oder nach Südtirol;[24] teilweise hat er sogar regelrechte

---

[20] Schmidt-Dengler (2005, S. 27).

[21] Der bisher einzige Forschungsbeitrag zu „russischer digest" stammt von Peer Trilcke, der den Zyklus im Rahmen seiner Dissertation über Klings Geschichtslyrik gewinnbringend untersucht hat (Trilcke 2012, S. 158-168). An diese Untersuchung wird im Folgenden anzuknüpfen sein.

[22] Zu den Zusammenhängen zwischen „russischer digest" und den anderen ‚Kapiteln' des Bandes vgl. Trilcke (2012, S. 190 f.).

[23] Vgl. etwa das Gedicht „finnland-flug" (Kling 2006, S. 188 f.).

[24] Vgl. etwa Klings Zyklus „wolkenstein. mobilisierun'" (Kling 2006, S. 561-579) und dazu Waltenberger (2012, S. 144-158).

‚Recherche-Reisen' unternommen, etwa, auf den Spuren Annette von Droste-Hülshoffs, nach Westfalen.[25] Allerdings ist sogleich zu ergänzen, dass es sich bei Klings poetischen Reiseberichten nicht um Reiselyrik in dem gegenwärtig gängigen Sinn handelt, wie sie zum Beispiel – um einen Zeitgenossen (und Konkurrenten Klings) zu nennen – Durs Grünbein in regelmäßiger Folge vorlegt.[26] Mit derartiger ‚Stipendiatenlyrik' hat Klings Reiselyrik – wenn man diesen Begriff überhaupt zur Beschreibung der entsprechenden Texte verwenden möchte – wenig zu tun; seine Gedichte funktionieren durchaus anders. Wie, wird nun zu zeigen sein.

Und zwar in drei Schritten: Zunächst wird das in den Gedichten Berichtete, also gewissermaßen das narrative Substrat des Zyklus herausgearbeitet, noch ohne Berücksichtigung der Form der Darstellung. Dies wird in einem zweiten Schritt nachgeholt, worauf in einem dritten und letzten Schritt dann der Versuch einer Gesamtdeutung unternommen wird.

Als erstes also zu dem narrativen Substrat dieses poetischen Reiseberichts. Kling setzt geradezu klassisch ein: mit dem Landeanflug auf Leningrad beziehungsweise der Fahrt auf der Rolltreppe hinab in das Metrosystem der Stadt. Der Übersichtlichkeit wegen sei dieser Beginn hier zitiert:

rolltreppe russland runter,
in teile zerborstenes wr
akk, gut sichtbar deutlich ver-
nehmbar leningrad airport unweit der landebahnen russ-
land landunter, rolltreppe runter u.
in wasfürnemtempo.[27]

Ein klassischer Einstieg ist dies insofern, als kanonische Texte der älteren deutschsprachigen Reiselyrik ähnlich verfahren: Am Anfang von August von Platens „Sonetten aus Venedig" etwa steht der erste Blick auf die Stadt bei der Anfahrt im Schiff, und auch der bereits erwähnte Paul Fleming hat den Moment, als er auf seiner Russland-Reise Moskau zuerst erblickte, in einem Sonett festgehalten. Analog dazu beginnt Kling eben mit dem Landeanflug auf Leningrad. Während das Ich Platens jedoch „Palladios Tempel" in all ihrer Pracht aus den Fluten steigen[28] und das Ich Flemings Moskaus „vergüldete[] Thürme von fernen" sieht,[29] nimmt das Ich Klings „russ- / land landunter" wahr, ein im Wasser

---

[25] Vgl. Klings Zyklus „Spleen. Drostemonolog" (Kling 2006, S. 687-708) und dazu Springer (2013).

[26] Das jüngste Beispiel dafür ist sein Gedichtband „Aroma" (Grünbein 2010), der die Gedichte enthält, die Grünbein bei und über seinen Aufenthalt als Stipendiat in der Villa Massimo in Rom geschrieben hat.

[27] Kling (2006, S. 337). Alle weiteren Zitate aus dem Zyklus werden von nun an unter Angabe der Seiten- und Zeilenzahl in dieser Ausgabe in den Text integriert.

[28] Platen (1996, S. 149).

[29] Fleming (1969, S. 616).

untergegangenes Weltreich, das – in kühner Verschränkung der Bildebenen – nur noch als ein „in teile zerborstenes wr / akk“ erkennbar ist. Wie Peer Trilcke gezeigt hat, spielt Kling damit möglicherweise auf das Flugzeug an, das am 23. Mai 1991, also während der Reise, beim Landeanflug auf Leningrad havariert ist;[30] im Vordergrund steht jedoch die Wahrnehmung der zerborstenen Sowjetunion. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass dieses Zerborstensein auch auf die Orthographie und damit auf die Form der Darstellung übergreift; doch dazu später.

Bemerkenswert ist weiterhin, dass Kling sich nicht mit diesem klassischen Anfang begnügt, sondern dass er den Landeanflug mit der Fahrt auf der Rolltreppe überblendet, die das Ich seines Zyklus' noch weiter hinab führt. Der „russische digest“ beginnt also gleichsam doppelt, beide Male ist es ein Abstieg, und zwar ein rasanter: Innerhalb von kürzester Zeit wird eine gewaltige Entfernung aus dem Himmel bis unter die Erdoberfläche zurückgelegt. Man wird dies als einen Versuch der Ämulation verstehen dürfen: Kling setzt die Tradition der Reiselyrik bewusst fort, versucht aber gleichzeitig, sie zu überbieten, ein für sein Werk charakteristischer Gestus.

Die Hintergründe der Reise werden in „russischer digest“ explizit nicht thematisiert, und auch nur zwei der Teilnehmer (Bodo Hell [S. 338, Z. 39] und Lew Rubinstein [S. 340, Z. 26 f.]) werden namentlich erwähnt. Allerdings wird deutlich, dass das Ich des Zyklus einer Reise-Gruppe angehört und sich ihr auch zugehörig fühlt, denn mehrfach geht die insgesamt dominierende Ich-Perspektive in die eines Wir über. An einer Stelle wird diese Gruppe – unter Anspielung auf den US-amerikanischen Kriegsfilm „The Dirty Dozen“ von 1967 – als „drekkiges (touristn)dutzend“ (S. 340, Z. 16) bezeichnet. Diese Anspielung ist durchaus ernst zu nehmen: Kling war ein Kenner der Filmgeschichte und hat in seinen Gedichten immer wieder darauf Bezug genommen; insofern wird man annehmen dürfen, dass es ihm auch hier um mehr als ein bloßes *namedropping* geht. Und wenn man der Anspielung nachgeht, wird tatsächlich ein Zusammenhang erkennbar: Im Film geht es um ein Dutzend von Individualisten, um nicht zu sagen Egoisten, die allmählich zu einer verschworenen Gemeinschaft zusammenwachsen. Den Lyrikern auf der Reise scheint es ähnlich gegangen zu sein; darauf lassen nicht zuletzt auch die Fotos von der Reise schließen. Man muss allerdings ergänzen, dass es im Film um eine Gemeinschaft von Kriminellen geht, was das Dutzend der experimentellen deutsch- und russischsprachigen Lyriker, die damit in Verbindung gebracht werden, natürlich in ein nachgerade ironisches Licht rückt. Der Zusammenhang zwischen Zyklus und Reise geht darüber aber noch hinaus: Denn im Film gehen die zwölf nach und nach verloren, und wenn man von Sascha Andersons geheimnisvollem Verschwinden weiß, dann wird deutlich, dass Kling auch darauf anspielt. Solche kryptischen intermedialen Bezugnahmen sind in seinem Werk keine Seltenheit; im Übrigen wird auch in

[30] Vgl. dazu Trilcke (2012, S. 159, Anm. 51).

„russischer digest" nicht nur auf „Das dreckige Dutzend" angespielt, sondern auch auf weitere Filme: von Fellini[31] und mit Arnold Schwarzenegger.[32]

Im Hinblick auf den Verlauf der Reise folgt Klings Bericht nicht dem realen Ablauf, und zwar weder in zeitlicher noch in räumlicher Hinsicht; vielmehr wechselt er zwischen den Orten und Ereignissen sprunghaft hin- und her; auch dazu später mehr. Dennoch werden einige Stationen der Reise erkennbar: so unter anderem ein Besuch an Chlebnikows Grab in Moskau sowie ein Besuch des Lenin-Mausoleums am Roten Platz, des Weiteren die Besuche des Kremls, verschiedener Kirchen, eines Leningrader Theaters, der Kaiserlichen Akademie der Künste in Leningrad sowie des dortigen Museums der Völker der Sowjetunion. Mit der Ausnahme vom Grab Chlebnikows sind dies allesamt Orte, die die meisten Touristen besuchen würden. Das, was Kling von diesen Orten berichtet, würde man allerdings in keinem Baedeker finden. Sein Interesse gilt in erster Linie den kulturellen Veränderungen im Gefolge des Zerfalls der Sowjetunion. Zumal das Aufeinandertreffen von Alt und Neu, von Geschichte und Gegenwart interessiert ihn: Nicht zufällig wird die „‚sankt-petersburg-debatte'" erwähnt (S. 338, Z. 32), also die Debatte, die der Volksabstimmung über die Benennung der Stadt am 12. Juni 1991 vorausging. Indem er auf diese Debatte verweist, hält Kling also den Moment kurz vor der Umbenennung fest; einen Moment der Spannung und Unklarheit, in dem eine gravierende Veränderung unmittelbar bevorsteht, sich aber noch nicht vollzogen hat. Auch er selbst verwendet im Zyklus sowohl den Namen Leningrad als auch Sankt Petersburg. An anderer Stelle hält er fest, dass der Stalin-Kult weiter betrieben wird: Hier ragt das Alte also ebenfalls in das Neue hinein, hier kommt es ebenfalls zu einer spannungsvollen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die Geschichte will auch hier nicht vergehen, sondern erweist sich als zäh und langlebig, ja in der unsicheren Zeit des Wandels drängt sie sich mit Macht in den Vordergrund. Dies wird vor allem am Ende des Zyklus deutlich, an dem die Wiederkehr der zaristischen Vergangenheit in bedrohlichen Bildern evoziert wird.[33]

Veränderungen werden aber auch auf anderen Gebieten der Kultur registriert: so auf dem Gebiet der Religion, wo eine „bet- / lerarmada vor knallvollen kirchn" mit „hare-krishna / jünger[n]" (S. 339, Z. 18 f., 11 f.) konfrontiert wird, also die Russisch-Orthodoxe Kirche mit der Hare Krishna-Bewegung. Des Weiteren werden Veränderungen im Bereich der Ökonomie festgehalten: etwa, indem ein neu eröffnetes, von „doormen" bewachtes „lancome-geschäft" erwähnt

---

[31] Ein – nicht auf einen bestimmten Film bezogenes – „(fellini- / setting)" wird im zweiten Gedicht erwähnt (S. 339, Z. 21 f.).

[32] Im ersten Gedicht heißt es: „[…] nachz, / schwarzenegger tappt durchs hotel-rausch-/ tiwie" (S. 338, Z. 28-30). Dies könnte sich auf den Film „Red Heat" von 1988 beziehen, in dem Arnold Schwarzenegger einen russischen Polizisten spielt; mehrere Szenen dieses Films spielen in einem Hotel.

[33] Vgl. dazu Trilcke (2012, S. 166 f.).

wird (S. 339, Z. 14), dem wiederum die Armut der Bevölkerung entgegengesetzt wird.

Und nicht zuletzt geraten zeitgeschichtliche Ereignisse, die in einem Zusammenhang mit dem Zerfall der Sowjetunion stehen, in den Fokus des Zyklus: so vor allem der Sowjetisch-Afghanische Krieg, der 1989 zuende gegangen war. Entsprechend sind nun Veteranen dieses Krieges in den Städten unterwegs, hochdekoriert, aber ebenso in hohem Maße orientierungslos: „wi / solln si […] dasda verstehn: […]“ heißt es im Zyklus über sie (S. 339, Z. 8-10). Aus dieser beim Übergang eines alten in ein neues politisches System entstehenden Orientierungslosigkeit entsteht Gewalt: So hält Kling etwa fest, dass Lew Rubinstein von „afghanistanveteranen“ verprügelt wird (S. 340, Z. 26 f.; S. 341, Z. 1 f.).

„russischer digest“ bietet also durchaus realistische Momentaufnahmen von Moskau und Leningrad im Mai 1991. Insofern ist dieser Zyklus tatsächlich eine ‚Zusammenfassung‘ der Russland-Reise der poetischen Delegation aus Deutschland. Und wenn auch die Hintergründe der Reise nicht explizit werden, so legt Kling doch Wert darauf, dass der Leser jederzeit erkennt, dass dem Zyklus eine reale Russland-Reise zugrunde liegt, dass er im Kern also ein authentischer Reisebericht ist. Darauf, dass es für einen Leser ohne spezielle Kenntnisse schwierig sein dürfte, Namen wie „lev / rubinstein“ (S. 340, Z. 26 f.) richtig einzuordnen und vor allem: sie in einen Zusammenhang mit Kling zu bringen, darauf nimmt er freilich keine Rücksicht.

Und damit zu seinen Darstellungsverfahren, also zu den poetischen Techniken, mittels derer das narrative Substrat, das soeben auszugsweise wiedergegeben wurde, überhaupt erst vermittelt und dabei naturgemäß auf spezifische Weise perspektiviert wird. Wie also ist der Zyklus formal organisiert?

„russischer digest“ besteht aus drei Gedichten mit 41, 27 und 45 Versen: „russischer digest 1“, „russischer digest 2“ und „zweite petersburger hängun’“. Das erste Gedicht ist selbst wieder untergliedert in eine Art Prolog und vier voneinander abgehobene, nummerierte Abschnitte; das dritte Gedicht zerfällt ebenfalls in vier (jedoch unnummerierte) Abschnitte, das zweite hingegen ist ein einziger, fortlaufender Text. Insgesamt ergibt sich so eine an ein Triptychon erinnernde dreiteilige Form, wobei allerdings ergänzt werden muss, dass dieses poetische Triptychon – da sein Schwerpunkt nicht auf dem mittleren, sondern auf den beiden äußeren Gedichten liegt und zwischen diesen auch keine Symmetrie herrscht – ungewöhnlich proportioniert ist, ja dass es die klassischen Maße im Grunde genau umkehrt. Das „russ- / land landunter“ auf der Ebene des Inhalts findet also eine Entsprechung auf der Ebene der Form.

Explizit gemacht wird diese Bezugnahme auf die Bildende Kunst (die in Klings gesamtem Œuvre eine kaum zu überschätzende Rolle spielt[34]) im ersten Gedicht des Zyklus: „si müssns / sich mehr biltlic’ mehr bildlich vor-/ stelln“

[34] Vgl. dazu Korte (2012, S. 28-30) und Grimm (2012).

heißt es hier programmatisch (S. 337, Z. 8-10). Von zentraler Bedeutung ist dabei vor allem der Begriff der ‚Petersburger Hängung', der im Titel des dritten Gedichts an prominenter Stelle erscheint.[35] Eine ‚Petersburger Hängung' bezeichnet eine besonders enge Hängung von Bildern in Gemäldesammlungen, wie es exemplarisch in der St. Petersburger Eremitage der Fall ist, aber auch an anderen Orten. Dabei tritt die Bedeutung des einzelnen Bildes zugunsten eines sich aus vielen Bildern zusammensetzenden Gesamteindrucks zurück: Der Betrachter nimmt ein ganzes Mosaik von Bildern wahr, dessen einzelne Bestandteile zu isolieren ihm nicht leicht fällt. Dass Kling diesen Begriff aufgreift, ist nun nicht nur ein Verweis auf die Eremitage, die er im Verlauf der Reise möglicherweise besucht hat, sondern auch darauf, dass er das Prinzip der Petersburger Hängung adaptiert und intermedial für seinen Zyklus produktiv macht. Inwiefern? Dies wird deutlich, wenn man die große Zahl sprachlicher Bilder in „russischer digest" in Rechnung stellt. Tatsächlich sind in diesem Zyklus ja außergewöhnlich viele Bilder versammelt, der Leser wird mit einer wahren Bilderflut konfrontiert. Und – wie in der Petersburger Eremitage – sind auch die Bilder in „russischer digest" gleichsam eng gehängt; sie folgen so schnell und oft so übergangslos aufeinander, dass der Leser schnell den Überblick verliert und, anstatt sich in eines zu versenken, seinen Blick unruhig von einem Bild zum nächsten wandern lässt. Wie beim Betrachten der Bilder in der Petersburger Eremitage stellt sich beim Lesen des Gedichtzyklus also eher ein Gesamt- als ein Einzeleindruck ein. Und dieser Eindruck ist geprägt von Intensität und Geschwindigkeit, von Fülle, von Unübersichtlichkeit und damit auch von Orientierungslosigkeit; entsprechend wird sich kein Leser bei der ersten Lektüre zurechtfinden. Das aber heißt, dass das, was auf der Ebene des Inhalts beschrieben wird, nämlich die Unübersichtlichkeit der Umbruchszeit, wiederum auf der Ebene der Form nachvollzogen wird. Man könnte von einer ikonischen Formgebung sprechen, einer Form also, die sich dem Inhalt anpasst.

Der zweite Begriff, den Kling programmatisch aus der Bildenden Kunst entlehnt, ihn dabei aber abwandelt, ist der der „‚frogl-perspektive'" (S. 337, Z. 10). In diesem Begriff kommt es zu der Vermischung der Vogel- und der Froschperspektive, er verweist also auf eine paradoxale Blick-Verschränkung: etwas aus der „‚frogl-perspektive'" zu sehen, heißt, es von oben und von unten zugleich wahrzunehmen. Auch dies ist, wie gesagt, programmatisch zu verstehen: Es deutet auf eine mehrschichtige und verfremdete Perspektivik hin, auf wechselnde und sich überlagernde Blickrichtungen. Exemplarisch wird diese Perspektivik etwa im bereits zitierten Prolog des ersten Gedichts erkennbar: Wie beschrieben,

---

[35] Mit diesem Titel – „zweite petersburger hängun'" – ergibt sich auch ein Zusammenhang zu der Anthologie «ТУТ И ТАМ», in der Klings (auch in „geschmacksverstärker" aufgenommenes [Kling 2006, S. 185)) Gedicht „petersburger hängun'" enthalten ist (Brockhoff / Hänsgen / Wehr / Witte Hgg., 1989, S. 31); dieser Zusammenhang ist freilich wieder nur für einen Leser mit Spezialwissen durchschaubar.

wird der Leningrader Flughafen hier ja einmal von oben, aus der Vogelperspektive also, gesehen, gleichzeitig fährt das Ich aber die Rolltreppen hinunter und sieht ihn somit aus der Froschperspektive. Genau auf solche Effekte dürfte die „‚frogl-perspektive'" bezogen sein.

Man könnte sie aber auch mit der auffälligen Raumstruktur des Zyklus in Verbindung bringen: Denn auch hier kommt es, wie bereits erwähnt, immer wieder zu Perspektivwechseln, zu oft überraschenden und unmotiviert erscheinenden Sprüngen zwischen den Orten, zwischen Moskau und Leningrad, zwischen drinnen und draußen etc. Auch dies trägt zu dem Eindruck der Unübersichtlichkeit bei, der sich bei der Lektüre des Zyklus einstellt.

Es wird also deutlich, wie Kling in formaler Hinsicht verfährt: Kompositions- und Darstellungsprinzipien sowie die entsprechenden Begriffe werden aus der Bildenden Kunst entlehnt und auf die Lyrik übertragen, um damit spezifische Effekte zu erzielen. Die Form des Zyklus ist somit keineswegs das Ergebnis einer willkürlichen Zusammenfügung einzelner Textelemente, sondern entspringt genauestem Kalkül. Und Kling will, dass der Leser dies auch wahrnimmt.

Neben solchen intermedialen gibt es in „russischer digest" aber auch eine Fülle von intertextuellen Verweisen: Die Anspielungen reichen von Puschkin und Chlebnikow (die beide namentlich genannt werden) bis hin zu Ezra Pounds berühmtem imagistischem Zweizeiler „In a Station of the Metro", auf den mit den „metrogesichter[n]" im ersten Gedicht angespielt wird (S. 337, Z. 17). Dabei wird die idyllisch japanisierende Naturmetaphorik Pounds – die Gesichter in der Menschenmenge der Metrostation werden in seinem Gedicht bekanntlich als „Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Ast" umschrieben[36] – allerdings in eine hässliche Metaphorik des Gefangen- und Eingesperrt-Seins überführt: „zugestaubte / ‚wi-di-heringe' metrogesichter, di wolln / nach anderswo, alle." (S. 337, Z. 16-18)

Eine besondere Rolle spielt der Bezug auf Chlebnikow. Die entsprechende Stelle aus dem ersten Gedicht sei hier darum zitiert:

„[…] in diesem augnblikk werdn wir
von bodo hells russischer panoramakamera
aufgenommen, hokkende vor

4
chlebnikovs grab." (S. 338, Z. 38-41).

Diese Szene wird allein schon durch die Platzierung innerhalb des Gedichts stark hervorgehoben, denn es endet mit ihr; zudem ist kein anderer Abschnitt des gesamten Zyklus so kurz wie dieser. Das Prinzip der ‚Petersburger Hängung' wird an dieser einen Stelle somit unterbrochen: Zum ersten und einzigen Mal (außer am Ende des Zyklus) wird es dem Leser auf diese Weise ermöglicht, bei einem einzelnen Bild zu verweilen und sich in es zu vertiefen. Chlebnikows

[36] Hesse / Ickstadt (2000, S. 165).

Grab erhält dadurch gleichsam einen Ehrenplatz in Klings Zyklus. Und an dem realen Korrelat dieses Ehrenplatzes, dem Grab Chlebnikows auf dem Nowodewitschi-Friedhof in Moskau, verweilt auch die poetische Delegation aus Deutschland: Die ‚experimentellen' deutschsprachigen Lyriker des späten 20. Jahrhunderts versammeln sich am Grab Chlebnikows, eines der Urväter der avantgardistischen Lyrik, und erweisen ihm dort ihre Reverenz. Es ist der einzige Moment der Ruhe in dieser poetischen Reisebeschreibung: Während ein Weltreich in Trümmer zerfällt, bietet das Grab eines Klassikers der Avantgarde seinen Nachfolgern Halt und Orientierung.[37]

Nebenbei sei erwähnt, dass dieser Moment tatsächlich von Bodo Hell fotografisch festgehalten wurde;[38] auch hierbei handelt es sich also nicht um eine poetische Erfindung, sondern um ein reales Reise-Ereignis. Entscheidend ist freilich, dass die Tatsache des Fotografiert-Werdens im Zyklus überhaupt thematisiert wird: Es geht somit nicht nur um den Moment vor dem Grab, sondern auch um dessen mediale Dokumentierung; darauf wird gleich zurückzukommen sein.

In seiner Exponiertheit und Intensität ist dieser intertextuelle Verweis freilich eine Ausnahme. Die anderen Anspielungen, Bezugnahmen und Zitate drohen in der Fülle der Verweise unterzugehen. Doch auch dies ist kalkuliert: Letztlich kommt es bei den intertextuellen Verweisen wie bei den Bildern mehr auf den

---

[37] Die Szene hatte sowohl ein Vor- als auch ein – doppeltes – Nachspiel in Klings Werk: So wird Chlebnikows Vorname in dem bereits erwähnten, in «ТУТ И ТАМ» enthaltenen Gedicht „petersburger hängun'" erwähnt (Kling 2006, S. 185). Und so ist Kling zum einen in seinem 1997 erschienenen Essay „Itinerar" auf Chlebnikow zurückgekommen, in einer Passage, die unverkennbar programmatischen Charakter hat. Kling vergleicht Chlebnikow hier mit Hugo Ball: „Parallelen in der Bemühung um utopische Spracherneuerung bestehen zu einem anderen idealistischen Wortekstatiker und Reduktionisten, zum gleichaltrigen Velimir Chlebnikov, dem Hauptexponenten der russischen Dichteravantgarde. Chlebnikov arbeitete seit etwa 1912 an seiner aleatorisch-phonetischen ‚Zaum'-Sprache, der ‚Zerlegung des Wortes', so der Titel einer seiner poetischen Wortlisten, bei der er auf Dialektworte, Regionalismen, Argot – kurz: auf Slang – zurückgriff. Ziel des Weggefährten von Malevič (Besitzer des Schwarzen Quadrats, Stand 1994: INKOM Bank, Moskau) war die Schaffung einer Art transzendenten Esperanto, das, auf schillernden Etymologien beruhend, nichts weniger als für weltumspannende Verständigung sorgen sollte. Im Bühnenwerk ‚Zangezi', kurz vor seinem Tod 1922 entstanden, verkündet der Protagonist: ‚Ein erster Entwurf! Diese Sprache wird einmal, vielleicht schon bald, vereinen!' (Worauf die Replik kommt: ‚Göttlich, wie er lügt. Er lügt wie nachts die Nachtigall...'). Majakovskij hat den permanent wohnsitz- und besitzlosen Dichter, der das Leben eines Hobos führte, in seinem berühmten Nekrolog einen ‚Kolumbus neuer poetischer Kontinente' genannt, seine ‚strahlenden Wortgebäude' im Namen der linksavantgardistischen Dichterszene als wegweisend für eine kommende russisch-sowjetische Literatur reklamiert. Welches Schicksal und Nachleben der beschieden war, ist bekannt" (Kling 1997, S. 33 f.). Zwei Jahre später erschien dann die CD „Dampfbetriebene Liebesanstalt. Gedichte des russischen Futurismus", auf der Kling zwei Gedichte Chlebnikows in der Übersetzung Alexander Nitzbergs rezitiert (Kling / Nitzberg 1999, track 7, 9). Die entsprechenden Übersetzungen sind enthalten in: Nitzberg (1999, S. 43 f., 47).

[38] Wehr (Hg., 2005, S. 172).

Gesamteindruck an, der durch die Menge der Einzelverweise entsteht, als auf diese selbst. Der Gesamteindruck der Unübersichtlichkeit wird dadurch noch verstärkt. Zudem ist – so wird es dem Leser auf diese Weise deutlich gemacht – die Wahrnehmung des Reisenden gleichsam umstellt von anderen textuellen und auch anderen medialen Repräsentationen dessen, was er wahrnimmt. Seine Wahrnehmung ist somit nicht frei und objektiv, sondern in einem hohen Maße vorstrukturiert. Derartige Problematisierungen der Perzeption begegnen im Zyklus auch an anderen Stellen: etwa, wenn von einem „angekni- / kkten sensorium“ die Rede ist (S. 339, Z. 4 f.), von einem „augn / desaster“, einem „-versagn“ (S. 338, Z. 3 f.) oder einer „augnversehrun'“ (S. 339, Z. 17). Wie solche Versehrungen entstanden sind, wird nicht gesagt; nahegelegt wird aber, dass es mit der Überfülle der in der Fremde gesammelten Eindrücke zusammenhängt. Von einem „peitschende[n] schwall“ wird an einer Stelle gesprochen (S. 339, Z. 16): Das Ich droht in der gewaltsam auf es einstürzenden Informationsflut stellenweise also gleichsam unterzugehen.

Und damit zu dem letzten, entscheidenden Punkt, der an „russischer digest“ in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden soll: der starken Selbstreflexivität dieses Zyklus. Denn, wie bereits deutlich wurde, er ist durchzogen von selbstreflexiven Kommentaren des Ichs, das etwa über sich sagt „ICH BIN HIER / TURIST“ (S. 337, Z. 22 f.), das sich aber zugleich als eine Art poetischer Reporter inszeniert,[39] als jemand, der seine Umgebung genauestens beobachtet, seine Kamera schwenkt, einen *voice recorder* auswertet, selbst fotografiert wird etc. Kurz: als jemand, der vor Ort recherchiert und seine Recherchen zugleich medial dokumentiert. Es ist kein Zufall, dass an einer Stelle der Begriff „teilnehmend“ fällt (S. 339, Z. 3). Er verweist auf die – unter anderem in der Ethnologie angewandte – Methode der ‚teilnehmenden Beobachtung‘, also die Interaktion des Forschers mit seinem Forschungsgegenstand. Als Reisender in Moskau und Leningrad ist das Ich des Zyklus somit ein teilnehmender Beobachter des Lebens in den beiden Metropolen und damit auch der Umwälzungen, die sich dort gerade ereignen.

Wichtig ist nun aber, dass diese Recherchen nicht – wie ein Ethnologe es getan hätte – im Nachhinein geordnet und ausgewertet, sorgfältig analysiert und interpretiert und dann einer abschließenden Deutung unterzogen werden. Nein: Im Zyklus wird gerade der Moment inszeniert, in dem die Recherchen sich ereignen, das Recherchieren wird *in actu* vorgeführt. Entsprechend ist der Zyklus, abgesehen von einer einzigen Stelle,[40] durchgängig im Präsens gehalten. Das heißt, dass es Kling in „russischer digest“ eben nicht auf eine nachträgliche,

---

[39] Vgl. dazu Trilcke (2012, S. 161).

[40] In „russischer digest 1“ heißt es: „[…] ich war einziges augn / desaster, -versagn“ (S. 338, Z. 2 f.). Dieser plötzliche Tempus-Bruch könnte interpretiert werden als selbstreflexives Eingeständnis der Perzeptionsproblematik, damit aber auch als Hinweis auf die Inszenierung des Präsentischen.

souverän-distanzierte Deutung seiner Beobachtungen ankommt, sondern auf seine Augenzeugenschaft und damit auf die – allen Perzeptionsproblemen zum Trotz – Authentizität seiner Beobachtungen. Die zusammenfassende, alles integrierende Deutung des Beobachteten jedoch bleibt programmatisch aus und wird somit dem Leser überlassen. Kling fungiert hier also in der Tat als eine Art poetischer Chronist der Gegenwart, er schreibt – mit dem treffenden Begriff Trilckes – „Geschichtslyrik inmitten“[41] und seine Lyrik wird auf diese Weise zu einem Welt- und Wahrnehmungsspeicher, dem man als Leser eine detaillierte und differenzierte, allerdings auch hochkomplexe und entsprechend schwer zu entschlüsselnde Darstellung von Wirklichkeit, in diesem Fall von zeitgeschichtlicher Wirklichkeit entnehmen kann. Gerade dies aber macht Klings „russischen digest“ zu einem im Zusammenhang dieses Bandes so relevanten Text: Hier wird das ‚Gedichteschreiben in Zeiten der Umbrüche‘ eben nicht nur auf virtuose Weise praktiziert, sondern zugleich auch reflektiert.

Literatur

Ammon, Frieder von / Scharfschwert, Alena / Trilcke, Peer (Hgg.) (2012): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 9).

Brockhoff, Annette / Hänsgen, Sabine / Wehr, Norbert / Witte, Bernd (Hgg.) (1989): ТУТ И ТАМ. Hier und dort. Russische und deutschsprachige Poesie. Essen.

Fischer, Ernst / Jahn, Bruno (2009): Art. Glück, Anselm. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Auflage, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus, Reimund B. Sdzuj. Band 4. Berlin / New York. 255-256.

Fleming, Paul (1969): Teütsche Poemata. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Lübeck 1642. Hildesheim.

Grimm, Erk (2012): Bildstörung. Ikonografie des Notfalls. In: Ammon / Scharfschwert / Trilcke (Hgg., 2012). 263-292.

Grünbein, Durs (2010): AROMA. Ein römisches Zeichenbuch. Frankfurt a.M.

Hamm, Joachim (2012): Ovid am Kaspischen Meer. *Imitatio* und Selbststilisierung in Paul Flemings *Dagestaner Epigrammen*. In: Was ein Poëte kann! Studien zum Werk von Paul Fleming (1609-1640), herausgegeben von Stefanie Arend und Claudius Sittig in Verbindung mit Sonja Glauch und Martin Klöker. Berlin / Boston (= Frühe Neuzeit 168). 317-332.

Hesse, Eva / Ickstadt, Heinz (Hgg.) (2000): Amerikanische Dichtung. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Zweisprachige Ausgabe. München.

Hirt, Günter / Wonders, Sascha (1990): Um Um / Um den Verstand. In: Wehr (Hg., 1990). 19-97.

[41] Trilcke (2012, S. 158).

Jandl, Ernst (1997/1999): Poetische Werke, herausgegeben von Klaus Siblewski. 11 Bände. München.

Jäger, Andrea (2010): Art. Papenfuß-Gorek, Bert. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Auflage, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus, Reimund B. Sdzuj. Band 9. Berlin / New York. 79-80.

Kling, Thomas (1997): Itinerar. Frankfurt am Main.

Kling, Thomas / Nitzberg, Alexander (1999): Dampfbetriebene Liebesanstalt. Gedichte des russischen Futurismus. Thomas Kling und Alexander Nitzberg rezitieren. CD. Düsseldorf (= Grupello Hörbuch – Reihe Chamäleon).

Kling, Thomas (2006): Gesammelte Gedichte. 1981-2005, herausgegeben von Marcel Beyer und Christian Döring. Köln.

Korte, Hermann (2012): „Kopfjägermaterial Gedicht". Thomas Klings lyrisches Werk in sechs Facetten. In: Ammon / Scharfschwert / Trilcke (Hgg., 2012). 25-39.

Küchemann, Fridtjof (2008): Art. Anderson, Sascha. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Auflage, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus, Reimund B. Sdzuj. Band 1. Berlin / New York. 147.

Langer, Michael / Combrink, Thomas (2009): Art. Geerken, Hartmut. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Auflage, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus, Reimund B. Sdzuj. Band 4. Berlin / New York. 129-130.

Nitzberg, Alexander (1999): Dampfbetriebene Liebesanstalt. Gedichte des russischen Futurismus. Aus dem Russischen von Alexander Nitzberg. Düsseldorf (= Reihe Chamäleon 5).

Pfoser-Schewig, Kristina / Jahn, Bruno (2009): Art. Hell, Bodo. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Auflage, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus, Reimund B. Sdzuj. Band 5. Berlin / New York. 243-244.

Platen, August von (1996): Wer wußte je das Leben? Ausgewählte Gedichte, herausgegeben und mit einem Nachwort von Rüdiger Görner. Frankfurt a.M. / Leipzig.

Schmidt-Dengler, Wendelin (2005): Die Zerlegung in ‚Moos' und ‚Kau'. Ein Reisebericht. In: Volltext. Zeitung für Literatur. Sonderausgabe Nr. 1 (2005). 27.

Schubert, Dietmar (2005): „Zeuch in die Mitternacht / in das entlegne Land". Rußlandbilder in den Gedichten Paul Flemings und in der Reisebeschreibung des Adam Olearius. In: Spiegelungen. Entwürfe zu Identität und Alterität. Festschrift für Elke Mehnert. Herausgegeben von Sandra Kersten und Manfred Frank Schenke. Berlin. 433-452.

Sina, Kai (2009): Art. Ingold, Felix Philipp. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Auflage, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus, Reimund B. Sdzuj. Band 6. Berlin / New York. 49-50.

Springer, Mirjam (2013): „sounds vom schreibgebirge". Thomas Klings Zyklus *Spleen. Drostemonolog* (1999). In: Wehr (Hg., 2013).

Trilcke, Peer (2012): Historisches Rauschen. Das geschichtslyrische Werk Thomas Klings. Elektronische Dissertation, Göttingen.
http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2012/trilcke/trilcke.pdf [31/08/2013].

Waltenberger, Michael (2012): „paddelnde mediävistik“. Über Thomas Klings Umgang mit mittelalterlichen Texten. In: Ammon / Scharfschwert / Trilcke (Hgg., 2012). 137-161.

Wehr, Norbert (Hg., 1987): Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 29 (1987).

Wehr, Norbert (Hg., 1990): Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 35 (1990).

Wehr, Norbert (Hg., 2005): Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 65 (2005).

Wehr, Norbert (Hg., 2013): Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 82 (2013).

Rainer Grübel (Oldenburg)

Reflektiert die Lyrik Gennadi Ajgis die Transformation der Sowjetunion zur Russischen Föderation?

1. Zum Verhältnis von Lyrik und Politik bei Gennadi Ajgi

Для властей и даже для общества (а я в данном случае не разделяю их) новая эстетика, новое мышление, новое мироощущение — несут угрозу.

Für die Machthaber und sogar für die Gesellschaft (ich trenne sie in diesem Fall nicht) bilden eine neue Ästhetik, ein neues Denken, eine neue Weltwahrnehmung – eine Bedrohung.

(Ajgi im Gespräch mit Vitali Amurski[1])

Wer die späte russische Lyrik Gennadi Ajgis kennt und wem die Vorgänge des Zerfalls der Sowjetunion vertraut sind, den mag das Thema dieses Beitrags erstaunen. Anders als dem russischen Juden Joseph Brodsky, dem sich durch Inhaftierung und Exilierung die russische Geschichte weit schmerzhafter eingebrannt hat als dem Tschuwaschen Ajgi, scheinen die Gedichte des letzteren durch ihren als erratisch oder gar esoterisch empfundenen Charakter auf den ersten Blick keinerlei Zeugnis abzulegen von den spektakulären Umwälzungen, die seit 1986 mit der Transformation des sowjetischen Imperiums in die postkommunistische Russische Föderation einhergegangen sind. Gennadi Ajgi konnte sich 1959 nach der Warnung durch einen KGB-Mitarbeiter in Tschuwaschien seiner Verhaftung entziehen, wurde dann 1964 mit einem fünfundzwanzig Jahre währenden Publikationsverbot belegt und ist – von Hetzkampagnen und dem bis in die späten 1980er Jahre geltenden Verbot, Tschuwaschien zu betreten, abgesehen – im Übrigen aber von Verfolgungen verschont geblieben.

Hinzu kommt, dass Ajgi 1989, im entscheidenden Jahr des Endes des sowjetischen Imperiums,[2] in einem am 25. Juli 1990 signierten Interview mit Witali Dronnikow, seine vollkommene Unabhängigkeit von den Reformen Gorbatschows, ja sogar seinen inneren Widerstand gegen sie zum Ausdruck bringt. Hier werden die politischen Konzepte von „Perestroika“ und „Glasnost“ als für die persönliche Biographie des Autors irrelevante Erscheinungen abgewertet:

---

[1] Ajgi (1989-1990).

Vgl. die neue Sondernummer zu Ajgi in: Russian Literature Volumes 79–80, 1 January–15 February 2016.

[2] Vgl. Altrichter (2009).

> Никакая «перестройка», никакая «гласность» не меняет давнее русло моего жизневыдерживания, – скажем, в «творческо-экзистенциальном» смысле. Мешать – может. И мой «труд» – не дать вторгнуться этим силам [«перестройке» и «гласности»] в продолжающееся подспудное движение моей творческой судьбы, – ничто внешнее не должно нарушить его внутреннюю обособленность. Вот всё.[3]
>
> Keine „Perestrojka", keine „Glasnost'" ändert den langjährigen Lauf meiner Lebensbewährung, sagen wir im „schöpferisch-existentialistischen Sinn". Stören mag sie schon. Und meine „Arbeit" ist es, diesen Kräften [gemeint ist von „Glasnost'" und „Perestrojka"] in der fortdauernden verborgenen Bewegung meines schöpferischen Geschicks nicht zu erliegen; nichts Äußerliches soll diese innere Vereinzelung zerstören. Das ist alles.

Diese abwehrende Haltung Ajgis gilt gleichermaßen den polit-ökonomischen Umwälzungen, die von Jelzin und Putin angestoßen wurden.[4] Mit Blick auf Bourdieus Literatursoziologie könnten wir konstatieren, dass Ajgi es pertinent unterlässt, sich in der Literatur der Gorbatschow-, der Jelzin- und Putin-Gesellschaft, wie es dort so bezeichnend heißt, (positiv) zu „positionieren". Und wir sind versucht hinzuzufügen, dass es in seinem Sinne sogar ein Kriterium der Qualität künstlerischer Arbeit ist, sich solcher positiven Positionierung zu enthalten. Im Gegensatz zum eigenen ‚Sitz im Leben' hat Ajgi an dem anderen großen Lyriker dieser Zeit, an Joseph Brodsky, die Selbstverortung in der Gesellschaft durch eine „sozial aktive und sozial ausgeprägte Position" («социально активная и социально разработанная позиция»[5]) als Alternative herausgestellt.

Ajgis Neologismus «жизневыдерживание» ist hier mit „Lebensbewährung" übersetzt, da «выдерживание» im Russischen die Fähigkeit des Weins bezeichnet, den Jahren ohne Geschmacksverlust zu trotzen, oder die Eigenschaft eines Baustoffs, in Würde und ohne erhebliche Qualitätseinbuße zu altern. «Жизневыдерживание» ist mit seiner widerständigen Zeitgrundierung der prinzipiellen Raum-Orientierung von Brodskys ‚Position' diametral entgegengesetzt.

Dem „Dort" («там») der perspektivierenden Prosa hat Ajgi sein sprachkünstlerisches „Hier" («здесь») entgegengehalten, das keinesfalls, wie der französische Philosoph Alain Badiou in seinem „Court traité d'ontologie transitoire" (2005) unterstellt, nach dem von Nietzsche konstatierten Tod Gottes die Allpräsenz des Diesseits entwirft, sondern eine gebrochene Gegenwart Gottes in der Welt.[6] Dabei erzeugt Ajgi weder Religionskunst im Sinne der Orthodoxie, noch

---

[3] Айги (2006).

[4] Vgl. McFaul (2001).

[5] Айги (2005).

[6] „Gottesbrennpunkt" hat Ajgi eines seiner Felder getauft (Dedecius 1992b, S. 111) und damit ein ganz anderes axisches Koordinatensystem errichtet als Bourdieus Kultursoziologie mit ihren Wertparametern des realen und symbolischen Kapitals.

Kunstreligion in der Tradition des russischen Symbolismus oder Bachtins.[7] Dies zeigt schon sein russischer Erstling, das Gedicht „Hier“ («Здесь»):

ЗДЕСЬ
[…]
и жизнь уходила в себя как дорога в леса
и стало казаться её иероглифом
мне слово «здесь»

и оно означает и землю и небо
и то что в тени
и то что мы видим воочью
и то чем делиться в стихах не могу
[…]
I958[8]

HIER
[…]
und Leben ging fort in sich selbst wie der Weg in Wälder
und begann Hieroglyphe davon zu scheinen
das Wort „hier“ mir

und es bezeichnet auch Erde und Himmel
und das was im Schatten
und das was mit eigenen Augen wir sehen
und das was in Verse ich fassen nicht kann
[…]
1958

Der Ausdruck «жизневыдерживание» bringt auch einen Gegenentwurf zum russisch-modernistischen «жизнестроение»[9] auf den Begriff, jenem futuristischen „Lebenbauen“[10], das auf Wladimir Solowjows Transformation der in Dostojewskis Prosa formulierten Idee zurückgeht, die Schönheit werde die Welt retten. Solche universalen Rettungserwartungen artikuliert Ajgis Sprachkunst ganz bewusst nicht. Die Frage, was die Schönheit verkörpern könne, bleibt schon im Gedicht „Rosen in den Bergen“ («Розы в горах») von 1970 bedeutungsvoll offen und steht hier dem „Wunsch zum Nicht-Sein“ («желание не быть») als Alternative gegenüber:

«Я» – красота
что может стать
единственное е с м ь?[11]

„Ich“ ist Schönheit
was kann werden
einzigartiges b i n?

[7] Vgl. Grübel (2013b).

[8] Айги (1992, S. 9 f.).

[9] Günther (1986).

[10] Günther (1989).

[11] Айги (1992, S. 121).

Dem geht die Bestimmung des Ortes der Schönheit im Nicht-Hier, vielmehr in jenem „Dort“ voraus, das der Präsenz in bedeutungsvoller, todesgleicher Ambivalenz durch Erinnerung zugleich entzogen und gewährt ist:

которую мы помним? –	die wir erinnern? –
как смерть и рядом и недостижима? –	wie Tod, nebenan und unerreichbar?
:	:
а чистым бого-голосом:	als reine Gottes-Stimme dagegen:
(без цвета	(ganz farblos
без идеи даже мéста!):	ohne Idee gar des Ortes!):
(как дух	wie Geist
где боль уж не содержится):[12]	wo Schmerz schon nicht enthalten):

Und so manifestiert sich Schönheit bei Ajgi einzig „als Gottes-Schönheit“ («как бого-красота!»[13]), der in der Lebenswelt des Menschen eine „Idee der Ärmlichkeit“ («идеей / будто / нищенства»[14]) entspricht, die einstweilen umfangen ist von „Schmerz der Farbe“ («болью цвета») und möglichem „Seelen-Weh“ («[…] болью души»[15]). Schon 1971 diagnostiziert er hellsichtig: „Das größte Übel, das gegenwärtig die Kultur bedroht, wäre der Funktionalismus“.[16] Er nennt die erforderliche Haltung geradezu „geistigen Widerstand“[17].

Nun ließe sich vermuten, hier sei, da Ajgi sich in seiner Lyrik solchermaßen Reflexionen über die (Un-)Möglichkeit eines diesseitigen Schönen widmet und von expliziten Bezugnahmen auf die „große“ Politik völlig freihält, ein ganz unzweckmäßiges Thema gewählt. Doch schon in einem Interview mit Zbigniew Podgórzec sagte der Lyriker 1974 im polnischen „Tygodnik Powszechny“ über seine Gedichte:

> Это – «малые» стихи, возникшие как результат прямых, диалогических реакциях на ежедневную реальность. Стихи, вызванные путешествиями, общением с друзьями, дарственные записи, краткие записи душевных состоянии, стихи «на случай»…[18]
>
> Es sind dies „kleine“ Verse, die als Ergebnis unmittelbarer, dialogischer Reaktionen auf die alltägliche Realität entstanden sind, Verse, die durch Reisen hervorgerufen wurden, durch die Kommunikation mit Freunden, Widmungsnotizen, kurze Niederschriften seelischer Zustände, Verse „aus Anlass“…

---

[12] Ebd. Dieser Text zeigt auch die Relevanz der Pause in Ajgis Textpoetik. Vgl. zur Technik des Pausierens bei Ajgi: Березовчук (1993, S. 19).

[13] Айги (1992, S. 122).

[14] Ebd.

[15] Ebd.

[16] Ajgi (1971b, S. 26).

[17] Ajgi (1971b, S. 27).

[18] Айги (2009, 2: S. 27-30, hier S. 27). Aus der siebenbändigen Ausgabe der Werke Ajgis (2009) wird im Folgenden nur mit Band- und Seitenangabe zitiert.

Dieses Autorbekenntnis nötigt, das pauschale Urteil, Ajgi habe nicht auf die politische Realität reagiert, zu präzisieren: Er hat in der Tat – wiederum im Gegensatz zu Joseph Brodsky – weder Angehörige der sowjetischen Nomenklatura und der postsowjetischen politischen Klasse, noch ihre Handlungen und Unterlassungen thematisiert. Doch bezog er sehr wohl Stellung zu den Folgen ihrer Entscheidungen im Alltag der sowjetischen, russischen und nicht-russischen Menschen. Grenzbeispiele hierfür sind das Gedicht „Hunger 1946" («Голод 1946») aus dem Jahr 1966 auf das Massensterben eines Großteils des tschuwaschischen Volkes nach dem Zweiten Weltkrieg[19], das Gedicht „Die Rose Prag" («Роза Прага») von 1968 auf den Frei-Tod des tschechischen Philosophiestudenten Jan Pallach aus Protest gegen das Niederwalzen des Prager Frühlings durch die Truppen des Warschauer Paktes[20] sowie das Poem „letzte ausfahrt" («последний отъезд») auf das Schicksal des schwedischen Diplomaten Raoul Wallenberg, das im dritten Teil diese Beitrags untersucht werden soll.

Ajgis bei Sagner in München unter dem Pseudonym A.N. Terezin veröffentlichter Essay „Das Schicksal der Untergrund-Lyrik Oboldujews"[21] reklamiert den Ehrentitel „Untergrund-Literatur" («подпольная литература») gewiss auch für sein eigenes Werk. Und der Aufsatz selbst ist ebenso wie die Veröffentlichung dieser vom Sowjetsystem unterdrückten Weltliteratur ein wirkungsvoller Protest gegen allen vom Staat mit so viel Macht und Brutalität erstrebten Anschein einer kulturellen Einheitsfront, die es nie gab. Es war das Aufrechterhalten der Erinnerung an diese der Sowjet-Macht nicht unterwürfige Untergrundkultur, die später den Autoren des Sam- und Tamisdat[22] den Mut gab, zu zeigen, dass die Kommunistische Partei nicht allmächtig war und es ihr immer weniger gelang, Künstler und Schriftsteller durch Privilegien zu korrumpieren. Lange vor dem ökonomischen Zusammenbruch der Sowjetunion als Verliererin des Wettrüstens mit den USA wurde das Debakel des Anspruchs manifest, eine ganze Kultur mit Zuckerbrot und Peitsche zu unterwerfen. Es war kein zufälliges *roll-back*, dass Nikita Chruschtschow nach dem 20. Parteikongress dem Tauwetter in Kunst und Literatur Einhalt gebot und Breschnew nach seiner Machtübernahme die Restalinisierung des Kulturbetriebs anordnete. Den Ideologen der Partei wie Suslow war wohl bewusst, dass die zunehmende Autonomie der Künstler gegenüber der Partei das von Lenin oktroyierte Machtmonopol der Par-

---

[19] Айги (2001a, S. 47).

[20] Vgl. dazu Grübel (2001, S. 203-205).

[21] Терезин [Г. Айги] (1979, S. 3-9).

[22] Infolge der durchgreifenden sowjetischen Zensur haben Autoren nach Stalins Tod ihre unveröffentlichten Texte mit mehreren Durchschlägen geschrieben, die von den Lesern ihrerseits je mit mehreren Durchschlägen abgetippt wurden. Dieses Verfahren hieß „Samisdat" – „Selbstverlag". Die Alternative, der „Tamisdat" – „Dortverlag", bestand darin, die Texte in Papierform oder auf Mikrofilm ins Ausland zu schmuggeln und dort (oft unter Pseudonym) zu veröffentlichen. Beide Verfahren galten als Verbrechen und wurden streng geahndet.

tei mit zunehmender Dringlichkeit in Frage stellte. Und so bekennt Ajgi im Gespräch mit Claude Mouchard im Dezember 1994: „Es haben mir nämlich auch die Jahre der Perestroika keinerlei Anlaß geboten, viel mehr über mich zu erfahren, als ich bereits wußte.“[23]

Dieser Beitrag ist mithin dem stets komplexen Verhältnis von Lyrik und Politik, Lyrik und Gesellschaft, Lyrik und Geschichte gewidmet. Und wir werden der methodischen Konsequenz halber den Vergleich der Gedichte Ajgis mit dem Œuvre Joseph Brodskys fortführen, zumal beide fast ein und derselben Generation angehören: Der 1940 in Leningrad Geborene verstarb 1996 in New York, der andere, sechs Jahre früher in Schajmurzino geboren, 2006 in Moskau. Beide verband ein besonders enges Verhältnis zur Sprache – der eine blieb trotz des erzwungenen Exils in anglophoner Fremde in seiner Lyrik im Grunde beim Russischen, während der andere in den Gedichten das heimatliche Idiom des Tschuwaschischen seit 1960 völlig zugunsten des Russischen aufgab. Der Fama nach folgte Ajgi dabei einem Rat Boris Pasternaks.[24] Brodsky war überzeugt, die Sprache dominiere die Dichtkunst, wohingegen für Ajgi der Dichter die Sprache verantwortet. Der erste steht somit der postmodernen Auffassung nahe, der gemäß Sprachen Texte generieren und die Verfasser ganz im Sinne der postmodernen Invalenz von der Verantwortung für ihre Texte freistellen, während der andere bis zum Schluss die autonome Autorschaft und damit auch die unkündbare Verantwortung des Verfassers für seine Artefakte verfochten hat.

Doch nicht nur das Verhältnis des Artefakts zum Medium unterscheidet Brodskys und Ajgis Sprachkunst, auch Referenz und Semantik ihrer poetischen Welt sind durchaus gegensätzlich. Wiktor Kriwulin schrieb schon 1997, das russische poetische Universum kenne zwei extreme Pole: den „homogenen, stetigen Kosmos (die Ordnung) Brodskys“ und die „absolut anonyme, diskrete, ‚Schwarz-auf Weiß‘-Welt Ajgis“.[25] Die Lyrik Brodskys entfaltet eine poetische Ordnung der Dinge, während Ajgis lyrischer Diskurs das Verhältnis des Sprechers zu Welt und Gott als poetischen Sprechakt erprobt.[26]

Auf den Experimentalcharakter von Ajgis lyrisch-poetischer Praxis ist oft hingewiesen worden. Freilich unterscheidet diese Proben vom üblichen (natur-)wissenschaftlichen Experiment der Umstand, dass Ajgi Selbstversuche vollzieht, in denen sich das lyrische Ich unweigerlich einlässt auf das stets hohe Risiko seines Scheiterns. Dieses Konzept löst Widerstände beim Leser aus, da auch er – nicht selten *nolens volens* – in die Ästhetik seiner Verantwortung für das Gelingen des Experiments einbezogen wird.

---

23 Gespräch Claude Mouchards mit Gennadi Ajgi im Dezember 1994, zitiert nach Ajgi (1998).

24 Новиков (2006); vgl. zum Zweifel an dieser These: Емельянова (2006).

25 Кривулин (1997, S. 178).

26 Vgl. Dedecius (1992b, 9): „Bei Brodskij ist das Geistige primär im Dinglichen zu Hause, bei Ajgi findet es seine Erfüllung im Über-Dinglichen.“

Weniger relevant scheint, dass Brodsky tatsächlich mit dem Nobelpreis geehrt wurde, während Ajgi nur wiederholt für ihn nominiert war, bedeutsam ist vielmehr, dass beide sich sowohl vom Sozialistischen Realismus als auch von seiner Dekonstruktion durch den Konzeptualismus freigehalten haben. Dabei ist für Brodsky zu Recht die Traditionslinie des Akmeismus nachgezeichnet worden, während Ajgi sich selber zwar auch als Erben des Futurismus, vor allem Welimir Chlebnikows und Majakowskis, ansah, doch viel mehr noch als Nachfolger des Künstlers Kasimir Malewitsch. Schon der Akmeismus Ossip Mandelstams und Anna Achmatowas stand aufgrund seiner Einstellung auf konkrete Dinge der politischen Wirklichkeit näher als die gegenstandslose Kunst Malewitschs. Aber auch sie hatte ein Verhältnis zur Geschichte, und sei es vor allem dasjenige, dass sie selbst Geschichte geschrieben hat. Malewitschs Abschied von der Gegenständlichkeit und seine Rückkehr zu ihr stehen weniger in einem reflektorischen, als einem generativen Verhältnis zur Historie der russischen Kultur. Sein Werk zeigt auch durch Rückdatierungen, dass der Weg von der Februar- zur Oktoberrevolution im Grunde kein Weg nach vorn war, kein sogenannter Fortschritt, sondern der Weg zurück aus einer kaum befreiten in eine nun auch thematisch gefesselte Kultur.

Die Grundthese dieses Beitrags lautet, dass Ajgi kraft des Rückgriffs auf die Emanzipation der Kunst vom Objekt in der Gegenstandslosen Kunst Malewitschs das Ende der Sowjetunion nicht, wie der Topos lautet, widergespiegelt, ihn nicht physikalisch reflektiert, sondern ihn im Grunde sprachkünstlerisch vorweggenommen, ihn mental als unausweichlich vorgezeichnet, ihn im Entwurf alternativer Kommunikation sprachkünstlerisch vor-gedacht hat. Indem die sowjetische politische Wirklichkeit in der reifen Lyrik Ajgis keinerlei Rolle spielte, wurde sie von ihr als unerheblich bloßgestellt. Das haben die Kulturverwalter der russischen Sowjetrepublik durchaus begriffen und die Veröffentlichung seiner Gedichte ein viertel Jahrhundert lang bis hinein in Gorbatschows Wendezeit konsequent verhindert. Die Kultur der Putin-Zeit kritisiert er als „Zeit der Lebenslosigkeit“ («время безжизненности»[27], 2005): „Jetzt findet ein Jahrmarkt der Deklarationen statt, doch Leben gib es keines“ («Сейчас проходит ярмарка деклараций, а жизни – нет.»)

Maurice Blanchot hat im Essay *Rene Char*[28] vorgeführt, wie der Text nicht nur den Leser, sondern auch den Autor, genauer: das lyrische Ich, erschafft. Im Fall Ajgis imaginiert das Gedicht eine Welt, die gegenüber der ganz andersartigen Realwelt von Sowjetunion und postsowjetischem Russland zur Provokation wird.

Ajgi war kein Sowjetmensch, er war das Gegenteil eines „Sowok“, wie das retrospektive Schimpfwort in der Perestroika-Periode lautete: Er war Provinzialist und Europäer, ja Weltbürger *par excellence*, einer, der sich im Zentrum

[27] Айги (2005).

[28] Blanchot (1949, S. 103-114).

der Peripherie, in der Metropole des Dorfes nicht schämte, aus denen er kam. Und er praktizierte einen Anti-Exotismus, der das Widerlager bildete zur üblichen Attraktion des Anderen als Fremdes.

Noch im Jahr 2004 hat der russische Dichter und Kritiker Wjatscheslaw Kuprijanow Ajgi in der „Literaturnaja gaseta" („Literaturzeitung") ein „Simulacrum der Slavistik"[29] genannt und ihn somit neben Wladimir Sorokin gestellt, den er schon in den 1990er Jahren als Erfindung deutscher Slavisten abgetan hatte.[30] Roman Jakobson rühmte Ajgi dagegen schon 1976 als „außerordentlichen Dichter der zeitgenössischen russischen Avantgarde"[31] (экстраординарным поэтом современного русского авангарда»).[32] Höchstes Lob erntete der Tschuwasche von seinem Lehrer, dem Lyriker Michail Swetlow, Anerkennung von den Dichter-Kollegen Boris Pasternak, Nâzim Hikmet, Bella Achmadulina und Jewgeni Jewtuschenko. Skepsis ihm gegenüber kommt dagegen noch immer aus dem Mund russischer Nationalisten, die sich nicht vorstellen wollen, dass ein Tschuwasche ein bedeutender russischer Lyriker sein kann, von Kollegen, die ihm seine internationale Anerkennung neiden, und von Kritikern, die seine Lyrik als Prosa lesen. Doch auch Ajgis Prosa verzeichnet bemerkenswerte Reflexe der Wende in der russischen Kultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

2. Reflexe der politischen Transformation in Gennadi Ajgis Prosa

> *Может быть ни в одном современном поэте так причудливо не выразился выход от почвенности к европеизму.*[33]
> *Vielleicht hat sich in keinem zeitgenössischen Dichter der Weg von der Bodenständigkeit hin zum Europäertum so wundersam ausgedrückt.*
> (Jewgeni Jewtuschenko über Ajgi)

Der Vergleich von Ajgis Prosa-Zyklen „Traum und Lyrik" («Сон и поэзия (разрозненные заметки)»[34]) vom Januar 1975, „blätter in den wind des feiertags (zur jahrhundertfeier welimir chlebnikows)" («листки в ветр праздника (к

[29] Куприянов (2004). Auch in der russischen Literaturenzyklopädie des 20. Jahrhunderts, die P.A. Nikolajew im Jahr 2000 herausgegeben hat, fehlt das Lemma Ajgi.

[30] «Вообще это мировое явление создано зарубежными славистами, которые не любят русскую литературу, а тащатся. Впервые сочинение Владимира Сорокина „Русская бабушка" был обнародован в ФРГ» (Куприянов 2004). [„Überhaupt ist diese weltweite Erscheinung von ausländischen Slavisten erschaffen worden, die die russische Literatur nicht lieben, sondern sich an ihr berauschen. Erstmals ist ein Werk Wladimir Sorokins, ‚Die russische Großmutter', in der BRD unters Volk gebracht gemacht worden".] Sorokins „Die Russische Großmutter" erschien 1989 in Frankfurt am Main im „Verlag der Autoren".

[31] Jakobson (1976).

[32] Якобсон (1990). Vgl. auch Айги (2001b).

[33] Айги (1992, S. 7).

[34] Erstveröffentlichung: Ajgi (1979).

столетию велимира хлебникова»[35]) vom September 1985 sowie „Dichtung als Schweigen (verstreute Niederschriften zum Thema)“ («поэзия как молчание (разрозненные записи к теме)»[36]) vom Juli bis September 1992 gewährt Einblick in die Haltung des Verfassers vor, während und nach der Transformation der UdSSR zur Russischen Föderation.

So konstatierte Ajgi schon 1975, also mitten in der Breschnewschen Stagnationszeit (*Застой*), einen bemerkenswerten Wandel des russischen Publikums: „Der Leser verändert sich, er ist jetzt nicht beschäftigt mit der gesichtslosen ‚Allgemein-Sache‘“ («Общее дело»; 6: 125). Der Ausdruck «Общее дело» [Allgemein-Sache] verweist hier auf Fjodorows utopisches Projekt der totalen Beherrschung der Welt durch die Menschen und des Aufstiegs des Menschen durch Beseitigung seiner Sterblichkeit zu einem Gott. Ajgi lehnte es ab, die Sache des einzelnen Menschen für egoistisch zu halten, weil „das Erleben des Seins durch ihn bezeichnend sein kann, eine Prüfung – als Vorbild für menschliches Leben“ («переживание им существования может быть показательным, проверочным – как образец жизни человека»; 2: 125).

Das 17. Stück des Zyklus „Traum und Lyrik“ bietet eine Analyse der poetischen Kommunikation im Stalinismus. Wenn die Wahrheit nicht öffentlich ausgesprochen werden dürfe, wandle sich der Dichter-Tribun (gemeint ist Majakowski) zum Estraden-Dichter (hier hat Ajgi wohl Jewtuschenko im Auge), der mit seinem Publikum einen Kontrakt geschlossen habe: Man werde sich nicht mit der Wahrheit befassen, die man füglich zu Hause gelassen habe, und sich stattdessen mit Scheinwahrheiten begnügen (6: 130). Solcher Umgang miteinander verzichte indes sowohl auf die Imaginativität des Traums als Gegenstand als auch auf die Persönlichkeit als Adressaten.

Ein Leser dagegen, wie er neuerdings anzutreffen sei, einer, der seine Erwartung nicht auf die anderen richtet, die ihm ein akzeptables Leben bereiten sollen, einer, der selbst die Initiative ergreift, bedürfe eines Autors, „der nur für ihn, nur mit ihm spricht“ («говорит только для него, только с ним»; 6: 125). Das Verhältnis des Dichters zum Leser ändere sich, da er nicht mehr (wie etwa Jewtuschenko) von der Tribüne in den Saal vortrage und so das Gehör anspreche, sondern vom Papier ins Auge und somit an den Gesichtssinn appelliere. Der Leser werde nicht mehr von oben herab geführt und aufgerufen, sondern das lyrische Ich (der Autor) spreche im Dialog mit dem Leser – auf gleicher Augenhöhe. Ajgi ersetzt hier das empirische Sehen ausdrücklich durch die imaginative Kraft des Traumsehens, und er markiert die Potentialität dieser Traumwelt mit der unübersetzbaren Formel «Сон-возможно-Вселенная» („Traum-möglich-Universum“). Sie umreißt eine Traumsphäre, deren Potentialität auch das Uni-

[35] Ajgi (1994b, 183).

[36] Erstveröffentlichung: Айги (1996).

versum aus der Natur-Notwenigkeit in die Freiheit möglicher Entscheidung entlässt.[37]

Eines der Moskauer Geschehnisse aufgreifenden Gedichte Ajgis trägt den zunächst rätselhaften zweisprachigen Titel „Notiz. Apophatic“ («Запись: Apophatic»). Das Widmungs-Kürzel ruft die Initialen des 1976 in Moskau (möglicherweise von Mitarbeitern des KGB) getöteten Rilke- und Kästner-Übersetzers Pjotr Bogatyrjow auf. Er war bereits 1951 aufgrund der falschen Anzeige eines informellen Mitarbeiters der Geheimpolizei festgenommen und aufgrund der Beschuldigung, er habe einen Staatsumsturz geplant und alle Regierungsmitglieder ermorden wollen, zunächst zum Tode und dann zu 25 Jahren Arbeitslager verurteilt worden. Nach 5 Jahren Arbeitshaft in Workuta war er rehabilitiert worden und hatte die Moskauer Universität mit einer Diplomarbeit zu Thomas Manns „Lotte in Weimar“ abgeschlossen. Am 26. April wurde er abends nahe seiner Wohnung mit einem Schlagring niedergeschlagen. Er erlag am 18. Juni seinen Verletzungen. Drei Tage zuvor hatte er, aus zehnwöchigem Koma erwacht, sich aber zu den Ursachen des Angriffs auf ihn nicht geäußert. Ajgis Gedicht lautet:

ЗАПИСЬ: APOPHATIC

К.Б.
а была бы ночь этого мира
огромна страшна как Господь-
не-Открытый
такую бы надо выдерживать
но люди-убийцы
вкраплены в тьму этой ночи земной:
страшно-простая
московская страшная ночь
1976

NOTIZ: APOPHATIC

K.B.
und wäre die Nacht dieser Welt
gewaltig schrecklich wie nicht-
Geoffenbarter Herrgott
solch eine müsste man aushalten
doch die Mörder-Leute
durchsetzen das Dunkel dieser Erden-Nacht:
schrecklich-einfache
Moskauer Schreckens-Nacht.

Der dritte Vers bietet erneut Ajgis lebensphilosophische Konzept des «жизневыдерживание», jener „Lebensbewährung“ auf, die hier nicht gelingt. Die Erklärung dieses Misslingens liegt im Grad des Schreckens dieser Nacht. Wäre die Nacht nämlich nur geprägt vom Grauen einer Welt ohne Gott, genauer: einer Welt, in der dieser sich nicht geoffenbart hat,[38] so wäre sie zu ertragen. Das Sublime des realen Sozialismus scheint von der Art zu sei, die das Überleben des Menschen gefährdet. Die Apophasie der Notiz bezieht sich auf das Geschehen,

[37] Hier ist an die zeitgenössischen Diskussionen um die „Bifurkation“ Prigogines, also die Alternative im Lauf der Gestirne, zu denken (Prigogine 1962). Die rezente physikalisch-mathematische Diskussion über parallele Universen (multiverse; Tegmark 2008, 2014 und Hut / Alford / Tegmark 2006) findet in Ajgis Entwurf kosmischer Potentialität ihre Vorprägung.

[38] Hier liegt wohl erneut eine Anspielung auf Nietzsches (1980, S. 481) These „Gott ist todt“ vor. Allerdings ist die Nicht-Offenbarung etwas anderes als der Tod Gottes.

über das der tödlich Verletzte schweigt. Von diesem Schweigen zeugt das Gedicht.

Ohne sich auf Berdjajew, Losski oder Karsawin zu berufen, wahrt Ajgis Haltung das Erbe des russischen Personalismus. Sie führt Jakov Druskins Überzeugung fort, die er um 1968 im Essay „Ich und Du. Die noumenale Beziehung“[39] niedergelegt hat. So ist die Breschnew-Zeit nicht nur eine, die sich im „zastoj“, in der „Stagnation“ erschöpft, es ist dies auch die Frist, da Ajgis Lehrer Valentin Asmus über Kierkegaard und Schestow sowie (anders als Alexei Losew) über die antike Philosophie schrieb, Merab Mamardaschwili von „Philosophie und Persönlichkeit“ sprach und Ewald Iljenkow öffentlich über die Frage nachdachte „Was ist denn die Persönlichkeit?“ («Что же такое личность?»[40]) und die provokative Antwort aussprach: „Daher gibt es Persönlichkeit nur dort, wo Freiheit ist“ („Потому-то личность и есть лишь там, где есть свобода.“)[41]. Ajgis erster Zyklus „Feld-Russland“ («Поле-Россия») endet 1982 mit dem Vers: «а полем быть – кто есть иль нет – свободным» („ein Feld zu sein – wer ist es oder nicht – das frei ist“, 5: 67[42]).

Nachdem im April 1985 die Reformdiskussion in der KPdSU unter dem Stichwort „Beschleunigung der sozioökonomischen Entwicklung“ einsetzte und noch ehe das Politbüro im November 1985 seinen Beschluss „Über die weitere Vervollkommnung des Sozialismus“ fasste[43], schrieb Ajgi zum 100. Geburtstag Welimir Chlebnikows „blätter in den wind des feiertags“ («листки в ветер праздника»). Den bis vor Kurzem verfemten futuristischen Dichter statt des Friedensnobelpreisträgers Gorbatschow zum Helden der Feier zu erheben, schuf eine erstaunliche Alternative. Ajgi hob das Bestreben des Futuristen hervor, „das Wort von der irdischen Kommunikativität zu befreien“ («освободить слово от земной коммуникативности»; 6: 172), um ein „Wortschaffen“ («словотворчество») zu ermöglichen, das der Sprache einen „kosmischen Sinn“ («космический смысл», 6: 172) verleiht. Es sei schon Chlebnikow statt um abstrakte philosophische oder theologische „Wahrheit“, also statt um «истинность», um „poetische Treue“, um «поэтическая верность», gegangen, um jene Qualität, die den Menschen mit dem Universum verbinde. Die sozialen Utopien, die im Anschluss an Chlebnikow Andrei Platonow bis zur bittersten Enttäuschung ausgeschöpft hatte, verknüpft Ajgi mit dem Selbstkult des Menschen der Perestroika-Gegenwart (6: 180). In der Tat strebte der Generalsekretär ja die Rückkehr zur Utopie jenes Lenin an, dessen Tod sein Mausoleum bis auf den heutigen Tag zu widerrufen sucht.

---

[39] Druskin (2012).

[40] Ильенков (1979).

[41] Ильенков (1984, S. 357).

[42] Vgl. zur Freiheit des Wortes bei Ajgi: Новиков (1991).

[43] Vgl. Hildermeier (2007, S. 156-161).

Ajgi stellt der im „Projektieren“ («проектировать», 6: 184) gipfelnden Ägide Chlebnikows die in ironische Anführungszeichen gesetzte eigene „neue Zeit“ mit ihrem Signum des „Ertragen-Könnens“ («претерпевать») gegenüber. Dieser dem «жизневыдерживание» („Lebensbewährung“) entsprechende Habitus des Duldens zeige – dies ist ein Sosima-Motiv[44] bei Ajgi – die Bereitschaft, die Verantwortung für alles Leid in der Welt auf sich zu nehmen. Anders als Fedorovs Projektieren solle die der Gegenwart angemessene Haltung nicht darin bestehen, die Welt umzuschmieden, sie zu „verbiegen“ («корежить», 6: 184), sondern ihre Vergänglichkeit ebenso anzunehmen wie die Sterblichkeit des Menschen.[45]

Ajgi kritisiert den „postökologischen Glauben“ («постэкологическая вера», 8: 185), weil er mit der vermeintlichen Unvergänglichkeit der Welt auch alles Mitgefühl und Mitleid mit ihr dispensiert. Hier artikuliert er auch eine Antwort auf Diskussionen der frühen 90er Jahre in Berlin. Wenn Ajgi bei Chlebnikow den nachgerade wissenschaftlichen Glauben mit einer kindlichen Haltung vereint, greift er zu jenem Topos des *puer senex*, der seinen eigenen Habitus prägte.

Am 25. Dezember 1991 war Gorbatschow zugunsten Jelzins zurückgetreten und einen Tag später hatte der Oberste Sowjet die Auflösung der Sowjetunion erklärt. Von Juli bis September 1992 kritisierte Ajgi von Berlin aus die „Vielrednerei“ («многоговоренье», 6: 150) der Gegenwartskultur, und er warnte bereits vor „Nostalgie“ (6: 149, 151) gegenüber der Vergangenheit. Er beruft sich auf Puschkins Kunst des „Verschweigens“ («умалчивания», 6: 151), die im «троеточие», den drei Auslassungspunkten, ihren adäquaten Ausdruck gefunden habe.

Einfachheit sei mehr und Schwäche sei stärker als alle Macht. Eben darin bestehe das „Wunder“ («Чудо», 6: 151). Es gehe um solche „Ersetzung durch Punkte“ («отточие», 6: 152), dank derer das „Ungesagte sich im Schweigen selbst ausspricht...“ («Невысказанное само высказалось в молчании...» 6: 155). Sicherlich nicht ohne impliziten Bezug auf Bachtins Polyphonie nimmt Ajgi die Vielrednerei in Dostojewskis Romanen von dieser Kritik aus, stellt ihr aber die „Musik des Schweigens“ («музыка Молчания», 6: 156) als kulturelle Attraktion zur Seite.

Dieser Traktat gipfelt in einem Gedicht, das im Teil „46“ des Zyklus „Lyrik als Schweigen“ kraft Konkretion die allgemeine politisch-soziale Lage sinnlich wahrnehmbar verkörpert und – verwirft. Er leitet zum Schlussteil dieses Beitrags über.

---

[44] Sosima ist in Dostojewskis Roman „Die Brüder Karamasows“ Aljoschas geistlicher Lehrer.

[45] Fjodorows Projekt zielte auf die Überwindung des menschlichen Todes und die Wiedererweckung aller Verstorbenen – seit Adam und Eva.

3. Poetische Konkretion als Ajgis Antwort aufs schlechte Allgemeine

В искусстве любое post – многоговорение.
In der Kunst ist ein jedes post – Vielrednerei.
(Айги 6: 159)

Лицо	Gesicht
полное — горя.	voller – Gram.
Горе — там — «в доньях» лица —	Gram – dort – in „Böden" des Gesichts –
окружает поля. Исчезают	umgibt Felder. Es schwinden
горы, дороги. В пятна	Berge, Wege. Zu Flecken
стираются изгороди. Селения.	erlöschen Rutenzäune. Dörfer.
Вспыхивают лучи как в тумане. Лицо	Aufleuchten Strahlen wie im Nebel. Gesicht
(это «райская» — «моя» — Армения)	(das ist „paradiesisches" – „mein" – Armenien)
полное	voller
горя.	Gram.
Молчание. (6: 162)	Schweigen.

Das Geschehen – auch und gerade das politische – ist in diesem Neunzeiler zurückgeführt auf, oder besser: eingefaltet in ein einzelnes Gesicht. In dessen Gramspur des wiederkehrenden „o" hat das Leid – zumal das politische Leid – Armeniens sich eingezeichnet, genauer: ist es ausgeblasst, verblasst. Gab es einen wirksameren Protest gegen den Genozid 1915–1916 an den Armeniern von Seiten der Türkei, gegen den Imperialismus der Sowjetunion, die Armenien 1920 großenteils annektierte, und gegen die Not, in die das postkoloniale Armenien entlassen wurde? Am 23. August 1990 hatte es seine Unabhängigkeit von der Sowjetunion erklärt. Jetzt, im Sommer 1992 tobte der Krieg um die Region Bergkarabach[46]. Als beschwörende Antwort auf die Vielrednerei der Politiker mündet das Gedicht selbst in – „Schweigen" («Молчание»).

Diese freien Verse nutzen das Wort «лицо» (russ. *Gesicht, Person*) weder als Symbol noch als Allegorie. Es wirkt als Metonymie, die nach Jakobson (1971) in der Prosa zu Hause ist, hier aber ohne die alle Prosa prägende Perspektivierung und Fokussierung das Einzelne ans Ganze, das Konkrete ans Abstrakte knüpft. Wie in Aronsons Gedicht «Всё – лицо» („Alles ist Gesicht"), das die Welt als Antlitz Gottes deutet, ist das angesichts Armeniens gramerfüllte Antlitz auch und vor allem Ebenbild Gottes.[47]

1980, also ein ganzes Jahrzehnt vor dem Zusammenbruch der Sowjetideologie, schreibt Ajgi das Wort «Бог», „Gott", mit großer Initiale,[48] und er wagt eine

[46] Hofmann (1997).

[47] Vgl. Grübel (2008).

[48] In der Sowjetperiode stellte die Kleinschreibung des Nomens «Бог» / „Gott" den monotheistischen Gott des Christentums den polytheistischen Göttern des Paganismus gleich und diskreditierte das Christentum so als Aberglauben. Wer das Substantiv «Бог» in dieser Zeit mit großem Anfangsbuchstaben schrieb, legte ein religiöses Bekenntnis ab. Diese Großschreibung wurde von der sowjetischen Zensur bis in die Frühzeit der Perestroika verhindert. Ähnlich provokativ war die Einbettung des (roten) Kreuzeszeichens in einen Text des Jahres 1969: „Abendrot: Heckenrose in Blüte" («Заря: Шиповник в цвету»; Айги 1982, S. 187; vgl.

poetische Theodizee. Sie konterkariert den kommunistischen Atheismus sprachlogisch: „‚Gott?' – das ist ein Zitat von Gott." («„Бог?" – / это цитата из Бога.»[49]) Alles, was über Gott zu sagen ist, ist dessen eigene Rede! (Diese Rede hat ja das Universum erschaffen.)

In der Hochphase von Gorbatschows *Perestroika*, im Jahr 1988, entstand Ajgis Epos „letzter Auszug" («последний отъезд»). Es vollzieht die Engführung des deutschen Totalitarismus mit dem sowjetischen im Schicksal Roul Wallenbergs. Durch kühnen Widerstand gegen den nationalsozialistischen Rassenwahn hatte der Schwede zigtausenden Juden (zumeist durch Ausgabe falscher Ausländer-Pässe) in Budapest das Leben gerettet. Die realsozialistische Sowjetunion hatte nichts Besseres zu tun, als diesen mutigen Mann nach dem Zweiten Weltkrieg in den Verliesen Moskaus zu ermorden. Vize-Verteidigungsminister Bulganin ordnete am 17. Januar 1945 an, Wallenberg sei nach Moskau zu verbringen. Aussagen von Mitgefangenen in der Lubjanka zufolge bezichtigte man ihn der Spionage für die USA. Wahrscheinlich ist er am 17. Juli 1947 im Alter von 35 Jahren auf Befehl Molotows und gewiss nicht ohne Stalins Zustimmung vom NKWD durch eine Giftinjektion getötet worden.

Im Prosa-Vorwort verweist Ajgi auf das im Mai 1987 von Imre Varga errichtete Budapester Wallenberg-Denkmal, das er bei seinem ersten Auslandsbesuch im Sommer 1988 besichtigte. Zuerst habe er das Epos «Рука Валленберга», „Wallenbergs Hand" genannt; ihn habe die in der Bewegung angehaltene Geste des in der Skulptur Dargestellten fasziniert, die er nun auch mit der von der Schöpfung zurückgezogenen Hand Gottes verknüpft.

Ajgi stellt seinem Epos das in das Monument gemeißelte lateinische Motto, ein Ovid-Zitat aus „Tristia" (1, 9, 5), mit seiner russischen Übersetzung voran:

Donec eris felix[50], multos	Когда хорошая погода –	Wenn gutes Wetter herrscht –
numerabis amicos:	у тебя много друзьей:	hast Du viele Freunde:
Tempora si fuerint nubila,	когда собираются тучи –	Wenn sich die Wolken sammeln –
solus eris.	ты одинок. (7: 113)	bist Du allein.

Er aktualisiert das Zitat poetisch, indem er das Futur ins Präsens transformiert: Es bezieht sich sowohl auf die Rettungsleistung Wallenbergs selbst als auch auf die Untätigkeit der schwedischen sozialdemokratischen Regierung mit Blick auf seine Rettung aus den Fängen der sowjetischen Schergen – immerhin war er ja schwedischer Diplomat gewesen.

Der Beginn des Poems evoziert die jahrzehntelange Leugnung der sowjetischen Seite, dass sich Wallenberg überhaupt in Russland befände, und es öffnet

auch 1: 78). In beiden Fällen greift Ajgi nicht zum Symbol des orthodoxen, sondern des allgemein christlichen Kreuzes mit nur einem Querbalken.

[49] Айги (2001a, S. 234).

[50] Bei Ovid (*Tristia* 1, 9, 5) selbst lautet das Prädikat „sospes"; es wird zumeist mit „felix" wiedergegeben.

dieses deklarative Nichts der Person in die Zeitfigur der Todes-Ausfahrt, die sogar die Welt in Stillstand versetzt:

это	das ist
нет никого... — на поверку: давно завершившийся	*niemand...* – auf Überprüfung: lange vollzogen
общий	allgemeine
единый	gemeinsame
последний отъезд —	letzte Abfahrt –
как остановленный мир — (7: 115)	wie/als angehaltene Welt –

Wallenbergs rechte Hand der Skulptur Vargas wird durch Ajgis poetische Rede zu jener allzumenschlichen Hand, die das schlicht Einfache des Alltags und das stolze Große mit leerem Ewigkeitsanspruch errichtet – eben auch jenes Tausendjährige Reich, das Gasöfen baute und den Juden die Haare zur Abdichtung von Unterseebooten schor:

единственная всечеловеческая	die einzige allmenschliche
рука — это очень давно	Hand – das ist lange
простая уже Простота	einfache schon EINFACHHEIT
вечности-нищенски-простенькой: как	der ewigkeit-ärmlich-einfachst: wie
истоптанные туфельки	ausgetretene Pantoffeln
в Стро-е-ниях Вечных	in den Ewigen Ge-bäu-den
для	für
Печей и Волос... — (7: 116)	Öfen und Haare... —

Die „Verlassenheit" («покинутость») der Welt von und durch Gott ist zum Sprachbild jener „Welt ohne irgendjemanden" («Мир без кого»; 7: 118) verdichtet, in der als „schwaches Zittern" das Fragment aus dem jüdischen Wiegenlied, das poetische Zitat „Ch a – a j j ja" («Х а – а й – й я…»; 7: 118; gesperrt bei Ajgi) erklingt.

Anders als die referenzfreie absolute Zaum'-Dichtung Chlebnikows hat dieses „Х а – а й – й я…" politische, historische und soziale Referenz – im Gesang der jüdischen Mütter, die in den abfahrenden Zügen der SS ihren Kindern das Wiegen- und Grabeslied singen. Es steht aber auch für dasjenige Wiegenlied, das die Geretteten ihren Kindern als Schlaflied vortragen.

Im vierten Teil fügt der Sprecher, der spannungsvoll zwischen lyrischem Ich und epischem Erzähler oszilliert, die Hand ein in eine gewagte Dreifaltigkeits-Figur, die an die Handgesten in Rubljows Ikone „Dreifaltigkeit" («Троица») gemahnt. Im sechsten Teil dagegen wird die in der Skulptur stillgestellte Hand zum Zeichen der Gottesverlassenheit der Welt, genauer: der Welt, von der Gott seine Hand abgezogen hat und die nun in der Synästhesie „blickender Lippen" («Губы – глядящие») verharrt. Chlebnikows „Bobeobi sangen (sich) die Lip-

pen“ («Бобэоби пелись губы»[51]) bildet hier den Kontrasthintergrund, vor dem Ajgis primärer Synkretismus sich gegen den sekundären des Futuristen abhebt: Hier liest Gott von den Lippen der singenden Mütter die todgeweihten Kinder, deren Rettung in nichts anderem besteht als im «о: Х а й - й я...» (7: 120).[52] Nur Auslassungspunkte deuten an, was folgt, (was historisch gesehen) folgen konnte, gefolgt wäre.

Im achten und letzten Teil entwirft sich das sprechende Ich als „Traum ohne Sich“ («Сон без Себя»), eine Figur, die das Imaginative der Traumwelt vom Träumenden löst, die singenden Lachenden und Weinenden in einen Nicht-Raum geraten lässt, in dem die Hand sich nicht von der Ebene verabschiedet: Jene sind gegangen und werden gehen, während diese in ihrer Einsamkeit bleibt. Keine Frage, es ist dies eine metapoetische Figur, in der das sprechende Ich auch vom eigenen Schreiben kündet.

Im dem Nikola Vujčić, Ajgis serbischem Übersetzer, gewidmeten Gedicht „Zum Gespräch auf Abstand“ («К разговору на расстоянии») setzt das lyrische Ich an den Schluss eine in Klammern gefügte Selbstdeutung, die das Ich als Geschenk der Freiheit proklamiert:

(я силой был средь сил я знаю то что знаю
И отдавал себя как высший дар – свобода
Бывает – лишь свободой)[53]

(ich war die Kraft von Kräften ich weiß das was ich weiß
Und gab mich hin als höchste Gabe – Freiheit
Die gibt es – nur als Freiheit)

Der Tod, in Bachtins Essay „Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit“ («Автор и герой в эстетической деятельности», um 1923) notwendige Ingredienz der Form,[54] ist allen Versen Ajgis als Protest gegen sowjetische und postsowjetische Todesvergessenheit eingeschrieben. Ajgis absolute Dichtung entwirft eine Kunst, in der die äußere Form nicht die innere repräsentiert, sondern sich von ihr emanzipiert.

Sein Zyklus „ein sommer mit prantl“ («лето с прантелем») hat 1992 die Welt beispielhaft und daher auch unübersetzbar verdichtet: «И закатное сияние сосен во сне.» („Und das Sonnenuntergangs-Leuchten der Fichten im Traum“, 6: 74). Das einleitende, von Ajgi oft benutzte „und“ indiziert synchronische Verbundenheit des Leuchtens mit allem Sein und Geschehen. In den Naturgegen-

[51] Хлебников (1986, S. 54).

[52] Der Hauptunterschied, der Vokal „o“ im Zeileneingang bezeichnet Erstaunen. Die Zeile vergegenwärtigt (wie die nachfolgende, « А - а – у м…», in der Sangesis „Frohe Botschaft auf Verstand“ [«благовест на ум»; Хлебников 1922, S. 11 f.] nachklingt) auch das Geräusch des fahrenden Zuges. Vgl. zu „Sangesi“: Grübel 2013a.

[53] Айги (2001a, S. 294).

[54] Бахтин (2003, S. 70); dt.: Bachtin (2008, S. 36).

ständen Fichten ist jener Traum klanglich verkörpert, in dem ihr Scheinen erscheint. Dies heißt aber: Natur und Weltall sind selbst poietisch. Die prosaische Lesart übersetzt sie nur in die not-, wenn nicht totgeborene Sprache jener, denen die poetische nicht zu Gebote steht. Der politischen, sozialen und ökonomischen Transformation der Sowjetunion hält Ajgi ihre radikale poietische Retransformation ins „Andere Russland“ («Другая Россия») entgegen, in der die Welt nicht in Subjekt und Objekt von Handlung, in Täter und Opfer von Entscheidungen, ins große Allgemeine und ins kleine Einzelne des Seins zerfällt. Noch das mindeste Tun und Unterlassen bemisst sich an seiner Wirkung aufs All.[55]

Die Prosa der Verlautbarungen, Rechenschaftslegungen und Planvorhaben entlarvt sich vor der Alternative poetischer Redeakte als leeres Getöse. Der Gestaltungswahn menschlichen Handelns muss sich messen lassen an der Dichte und Aussagekraft poetischer Gebilde. Weder Mitte der 1980er Jahre noch in den 1990er Jahren verschiebt Ajgi den von Ode und Hymne bis zu Elegie und Gebet reichenden Fächer der lyrischen Gattungen oder genauer: ihrer zu Intonationskernen kondensierten Stimmen und Töne. Auch die bereits in der zweiten Hälfte der 1950 Jahre, kaum ein Jahrfünft nach Stalins Tod, gewählten freien Verse, die ihren Rhythmus fast völlig aus der Bindung ans Schema der Metren entlassen und schon dadurch der äußeren Form der hochtraditionellen Lyrik des Soz-Real mit höchstem Freiheitsanspruch entgegentreten, erfahren in dieser Zeit keinerlei Änderung.

Schon damals hatte Ajgi ein Gedicht geschrieben, das aus einem einzigen Buchstaben bestand, aus dem Vokal „a“, der gegen die Gebote der vereinigenden Konjunktion „i“ (russ. *und*) und die gebieterische Exklusion des adversativen „no“ (russ. *aber*) die ambivalente Kraft des Dritten, des „ja aber“, „doch auch“, „und außerdem“ setzt.[56] Es trägt den Titel „Die Gelassenheit des Selbstlauts“ («Спокойствие гласного») und ist auf den 21. Februar 1982 datiert. An diesem Datum ist 1613 Michail Fjodorowitsch Romanow zum Großfürsten gewählt worden und hat die bis 1917 herrschende Dynastie der Romanows begründet, ist 1848 das Manifest der Kommunistischen Partei veröffentlicht worden, hätte der 1886 geborene, mit Ajgi befreundete Futurist Alexei Krutschonych seinen 96. Geburtstag feiern können, wäre er nicht 1968 gestorben. Nichts davon stört die gelassene Ruhe des Vokals, des Verses, des Gedichts „a“. Die philosophische These des ‚tertium datur‘, die sich dem frühsowjetischen Gestus des ‚wer nicht für uns ist, ist gegen uns‘[57] grundsätzlich verweigert, ist nie zuvor

---

[55] Diese All-Bezogenheit korrespondiert mit der von Dostojewski in seiner Puschkin-Rede und im Karamasow-Roman verkündeten Allverantwortlichkeit des Menschen, an das Berdjajews absoluter Anthropozentrismus mit seinem Prinzip der Universalethik anschließt.

[56] Ajgi (2001a, S. 69).

[57] Die auf das *Neue Testament* zurückgehende (Matth. 12, 30 und Lucas 11, 23) Redensart «Кто не с нами – тот против нас» war in der Sowjetunion zur Zeit von Bürgerkrieg und Kriegskommunismus sehr gebräuchlich (vgl. Серов 2003). Lenin (Ленин 1969, S. 289) be-

in solcher Knappheit in russischer Sprache artikuliert worden. Ajgis poetische Rede beantwortet die Eingangsfrage solchermaßen inversiv: Die Transformation der Sowjetunion zur Russischen Föderation reflektiert (auch) Ajgis Lyrik.

Literatur

Айги, Геннадий (1979): Сон-и-Поэзия // Ковчег. 4 (1979). 70-78.

Айги, Геннадий (1982): Отмеченная зима. Собрание стиготворений в двух частях. (Издание поготовила В.К. Лосская.) Paris.

Айги, Геннадий (1989-1990): Не люблю акмеистической элитарности – ни прошлой, ни сегодняшней. // http://os.colta.ru/literature/projects/162/details/ 20701/ ?attempt=1 (8/09/2012).

Айги, Геннадий (1992): Теперь всегда снега. Стихи разных лет 1955-1999. М.

Айги, Геннадий (1994a): Разговор на расстоянии // Лик Чувашии. 4 (1994).

Айги, Геннадий (1994b): Листки – в ветер праздника: к 100-летию В. Хлебникова // Дружба народов. 8 (1994). 183-188.

Айги, Геннадий (1996): Поэзия как молчание // Дружба народов. 3 (1996). 51-59.

Айги, Геннадий (2001a): Разговор на расстоянии. С.-Пб.

Айги, Геннадий (2001b): Реализм авангарда (Разговор с Сергеем Бирковым) // Ajgi (2001a, 282).

Айги, Геннадий (2005): Я малевичанец. Беседа И. Врубель-Голубкина с Г. Айги // Зеркало. 25 (2005). // http://zerkalo-litart.com/?p=1746 (22/09/2012).

Айги, Геннадий (2006): Растрёпанные воспоминания // 45-я параллель. // http://45parallel.net/gennadiy_aygi/ (19/9/2012).

Айги, Геннадий (2009): Собрание сочинений. 7 тт. М.

Бахтин, Михаил (2003): Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. М.

Березовчук, Л. (1993): Эстетика забывания в современной русской авангардистской поэзии (индивидуальнве поэтические системы) // Поэтика русского авангарда. Кредо. 3-4 (1933). 20-22.

Грюбель, Райнер (1998): Молчание о листопаде как новый псалом. // Литературное обозрение. (Спецномер: Геннадий Айги.) 5-6 (1998). 42-47.

Гюнтер, Ханс (1986): Жизнестроение. // Russian Literature. 20 (1986). 41-48.

Емельянова, Ирина (2006): Гена Лисин – Геннадий Айги. Айги на карте генеральной. Мемуары. // Дети Ра. 11 (25) (2006). // http://detira.ru/arhiv/25_2006/emelyanova.php (14/2/2014).

Ильенков, Эвальд (1979): Что такое личность? // С чего начинается личность? Под ред. Р. Косопалова. М. 183-237.

---

nutzte die Formel erstmals am 11. April 1919 in seiner Rede auf dem Plenum des Zentralen Gewerkschaftsrats (VSCPS) im Zusammenhang der Mobilisierung an der Ostfront. Später schlug der Slogan um in die ebenso be- wie erdrückende Formel „Wer nicht gegen uns ist, ist mit uns“.

Ильенков, Эвальд (1984): Что же такое личность? // С чего начинается личность? Под ред. Р. Косопалова. М. 319-358.

Кривулин, Виктор (1997): Маска, которая сролась с лицом. // Бродский глазами современников. Под ред. Веры Полухиной. С.-Пб. 169-185.

Куприянов, Вячеслав (2004): Миф об Айги или о верлибре. 4. // Литературная газета, 23.6.2004. // http://stihi.ru/2004/04/22-318 (21/09/2012).

Куприянов, Вячеслав (s.a): Как СМИ защищают русскую литературу. // http://www.hrono.ru/text/ru/kupr_prysh.html (24/9/2012).

Ленин, Владимир (1969): Доклад о задачах Профессиональных Союзов в связи с мобилизацией на восточный фронт (Пленум Всероссийского Центрального Совета Профессиональных Союзов 11 апреля 1919 г.) // Ленин В. Полное собрание сочинений. Т. 38. М. 277-290.

Николаев, Р.А. 2000: Русские писатели 20 века. Биобиблиографический словарь. М.

Новиков, Владимир (1991): Свобода слова // Литературная газета. 25.9.1991.

Новиков, Владимир (2006): Умер поэт Геннадий Айги // Известия. 22/2/2006.

Рудницкий, Михаил (2001): Пример бескорыстного служения. Заметки о Константине Богатыреве // Иностранная литература. 6 (2001). 277-283.

Серов, Вадим (2003) Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М., // http://www.bibliotekar.ru/encSlov/10/193.htm (30/9/2013).

Терезин, А.Н. [т.е.: Г. Айги] (1979): Судьба подпольной поэзии Георния Оболдуева // Георний Оболдуев: Усточивое неравновесие. München.

Хлебников, Велимир (1922): Зангези. М.

Хлебников, Велимир (1986): Творения. Общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова. Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М.

Якобсон, Роман (1990): Исключение. // Огонек. 12, март (1990). 18.

Ajgi, Gennadij (1971a): Beginn der Lichtung. Gedichte. Hg. und übers.: Karl Dedecius. Frankfurt a.M.

Ajgi, Gennadij (1971b): Kurz über mich. In: Ajgi (1971a. 21-27).

Ajgi, Gennadij (1992): Beginn der Lichtung. Rev. u. erw. Ausgabe des Buches Ajgi (1971a). Frankfurt a.M.

Ajgi, Gennadij (1998, Bde 1, 2): Ausgewählte Werke. 2 Bde. Hg. und Übers.: Felix Philipp Ingold. Bd. 1: „Mit Gesang: Zur Vollendung". Gedichte. Wien 1995. Bd. 2: „Blätter in den Wind. Gespräche, Reden, Essays". Wien.

Altrichter, Helmut (2009): Russland 1989. Der Untergang des sowjetischen Imperiums. München.

Bachtin, Michail (2008): Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit. Frankfurt a.M.

Blanchot, Maurice (1949): Rene Char. In: Blanchot, Maurice: La part du feu. Paris. 103-114.

Dehdashti, Rexane (2000): Internationale Organisationen als Vermittler in innerstaatlichen Konflikten: Die OSZE und der Bergkarabach–Konflikt, Frankfurt a.M.

Dedecius, Karl (1992a): „Felder – Wälder – Schnee". Sechs Notizen am Rande der Gedichte des Tschuwaschen Gennadij Ajgi. In: Ajgi (1992, 99-118).

Dedecius, Karl (1992b): Zwei Versuche, Gennadij Ajgi in deutscher Sprache bekannt zu machen. 1971-1988. In: Ajgi (1992, 87-118).

Druskin, Jakov (2012): Ich und Du. Die noumenale Beziehung. (1968?). In: Gesicht statt Maske. Philosophie in Russland. Hg. von Nikolaj Plotnikov und Alexander Haardt. Berlin. 265-274. Abgerufen unter: http://reading-hall.ru/publication.php?id=1508 (20.08.2013).

Grübel, Rainer (2001): Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen. Wiesbaden.

Grübel, Rainer (2008): Das Nichts des Gesichts. Leonid Aronzons poetisches Paradies der Leere: eine jüdisch-russische Kunstreligion. In: Wiener Slawistischer Almanach. 62 (2008). 119-134.

Grübel, Rainer (2013a): Die Medien Lyrik und Drama, Prosa und Zwecktext. Literarische Hauptgattungen und ihre Hybriden am Beispiel slavischer Texte des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Poetica. 3 (2013). 205-240.

Grübel, Rainer (2013b): Rozanovs Ägyptenmythos und Bachtins Karnevalismus: Religionskunst versus Kunstreligion. In: Zeitschrift für Slavistik. 58 (2013). 253-275.

Grübel, Rainer (2014): Ajgi. In: Kritisches Lexikon der fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. München (Edition Text und Kritik), 88. Nachlieferung.

Günther, Hans (1989): Leben-Bauen. In: Aleksandar Flaker (Hg.): Glossar der russischen Avantgarde. Graz. 331-337.

Hildermeier. Manfred (2007): Die Sowjetunion 1917–1991. 2. Aufl. München.

Hofmann, Tessa (1997): Annäherung an Armenien. Geschichte und Gegenwart. München.

Hut, P. / M. Alford / M. Tegmark (2006): On Math, Matter and Mind. In: Foundations of Physics. 36, 6 (2013). 765-94.

Jakobson, Roman (1971): Word and Language. In: Jakobson, Roman: Selected Writings. Vol. II. The Hague. 239-259.

Jakobson, Roman (1976): Message sur Malévitch. In: Paris, Jean et al. (Hgg.): Change la Peinture. Paris. 293-294.

Masát, András / Márton Méhes / Wolfgang Rackebrandt (Hgg. 2002): Raoul Wallenberg – Mensch in der Unmenschlichkeit. Ergebnisse der internationalen Forschung. Leipzig / Berlin.

McFaul, Michael (2001): Russia's unfinished revolution: political change from Gorbachev to Putin. Ithaca.

Nietzsche, Friedrich (1980): Der tolle Mensch. In: Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. Sämtliche Werke Bd. 3, München. 369-651.

Prigogine, Ilya (1962): Non-Equilibrium Statistical Mechanics. New York.

Tegmark, Max (2008): The Mathematical Universe. In: Foundations of Physics 2008. 38, 2 (2008). 101-150.

Tegmark, Max (2014): Our Mathematical Universe: My Quest for the Ultimate Nature of Reality. New York.



III. Lyrik nach 2000: Geschichte und Politik

Heinrich Kirschbaum (Berlin)

Ekphrasen einer Elegie. Sergei Gandlewskis Poetik der Stagnation[1]

Sergei Gandlewski war bereits in den 1970er Jahren nicht unbekannt; die wahre Anerkennung erreichte ihn jedoch wie auch viele andere Dichter seiner Generation mit großer Verspätung, in den 1990er Jahren, und wirklich erst in den 2000er Jahren. Im neuen Jahrtausend ging die große Welle einer intensiven Rezeption Joseph Brodskys zurück, in dessen Schatten unfreiwillig viele poetische (Wieder-)Entdeckungen der Wende gerieten. Gandlewskis erster Gedichtband erschien in der Zeit der Perestrojka (1989), und in den 1990er und 2000er Jahren wurden in Petersburg und in der Provinz poetische und prosaische Werke Gandlewskis gedruckt[2]. Ende der 2000er gab der Dichter Sammlungen seiner Werke mit intendiert traditionellen und neutralen Titeln wie «Опыты в прозе» [Versuche in Prosa] (2007) und «Опыты в стихах» [Versuche in Versen] (2008) heraus[3].

Gandlewski hat den Ruf eines Dichters, der programmatisch wenig schreibt: Kritiker, Kenner und Skeptiker rätseln, ob Gandlewskis Muse so zurückhaltend, streng und anspruchsvoll ist oder ob der Moskauer Dichter in Wirklichkeit mehr schreibt, jedoch für die Veröffentlichungen seine Gedichte perfektionistisch auswählt.[4] Wenn man sich Marina Zwetajewas Unterteilung der Poeten in „Dichter mit Geschichte“ und „Dichter ohne Geschichte“ ins Gedächtnis ruft[5], dann stellt Gandlewski – neben Fjodor Tjuttschew – ein klassisches Beispiel eines Dichters ohne Geschichte dar. Gandlewskis Œuvre ist sehr kompakt: Umso stärker sind seine einzelnen Gedichte semantisch und intonatorisch miteinander verbunden; umso intensiver werden sie bei den Lesern als ein ganzheitlicher Text und eine

---

[1] Der Artikel stellt eine stark überarbeitete Version meines Beitrages in der Zeitschrift „Novoe literaturnoe obozrenie“ (НЛО) dar (vgl. Киршбаум 2012).

[2] Vgl. Гандлевский (1995, 1996, 1998, 1999, 2000a, 2000b, 2002b). 2012 erschienen dann auch endlich drei schmale Bände der „Gesammelten Werke“ (Гандлевский 2012a, 2012b, 2012c).

[3] «Опыты в стихах и прозе» [Versuche in Versen und Prosa] nannte Konstantin Batjuschkow die Sammlung seiner Werke – d.h. ein Dichter einer Epoche, in der der Originalität und Multifunktionalität der Titelpoetik noch keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

[4] Vgl. Бабицкая (2010).

[5] Vgl. Цветаева (1994, S. 397-428).

poetische Einheit empfunden. Die Zahl der bildsemantischen „Nester“[6] Gandlewskis ist begrenzt: Die Texte der 1990er und 2000er variieren und nuancieren Motive aus Gedichten der 1970er und 1980er Jahre. Der postmodernistische Kontext von Gandlewskis Werk (die Gruppe „Moskovskoe vremja“ [Moskauer Zeit], Moskauer Konzeptualismus) wurde bereits mehrmals zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher und -kritischer Reflexion[7].

In diesem Beitrag wird, ausgehend von einem Gedicht Gandlewskis aus dem Jahr 2006, das Schreiben des Dichters in anderen Kontexten und Paradigmen lokalisiert, die die tiefe Verwurzelung von seiner Poetik und zugleich Metapoetizität in der Ästhetik und – so eine der Hypothesen des Beitrags – Metaästhetizität der 1970er Jahre demonstrieren. Die scheinbaren Abschweifungen von der Analyse des ausgewählten Gedichts und Ausflüge in intertextuelle und kontextuelle Nachbarschaften sind methodisch-kompositorischer Bestandteil der Argumentation: Erst in ihrer auto- und kontextuellen Ersetzbarkeit und Komplementarität wird die programmatische Einheitlichkeit, gar elegische Monotonie von Gandlewskis Werk sichtbar.

1.

Gandlewski beginnt Anfang der 1970er Jahre Gedichte zu schreiben: ‚in die Schublade‘ bzw. für einen sehr engen Freundeskreis. Einige Texte erscheinen im Ausland und versperren somit dem Dichter endgültig die Publikationsmöglichkeit zuhause. In dieser Zeit wird der cholerisch-sanguinische Enthusiasmus des Tauwetterschreibens von der pessimistisch-fatalistischen, melancholisch-phlegmatischen Poetik der Stagnationsära mit ihrer Atmosphäre der erstickenden Verzagtheit abgelöst. Während die Tauwetterkultur, die als eine Entdeckungs-, Begeisterungs- und Schwungkultur fungierte, *per definitionem* sozial und kommunikativ ausgerichtet war, stimulierte die nächste kulturpoetische Formation die Herausbildung diverser privater Inselchen, psychologischer (Versteck-)Nischen und heimlicher Plätzchen. Schriftsteller wurden in die spontan entstehenden subkulturellen Areale elitärer Underground-Zirkel getrieben.

---

[6] Der metaphorische Begriff des „Nestes“ stammt von Lew Pumpjanski, der ihn übrigens auf den Gandlevski poetisch „verwandten“ Tjuttschew anwandte (Пумпянский 1928, S. 15 f.).

[7] Zu Gandlewskis Lyrik im Kontext der Gruppe „Moskauer Zeit“ vgl. Айзенберг (2005), Куллэ (1997). Literaturkritische Rezensionen thematisierten hauptsächlich Gandlewskis Prosa (Губайловский 2002a, 2002b, Иваницкая 2002, Кузьмин 2002, Костырко 1995, Пустовая 2004, Шубинский 2002). Eher episodisch als regulär erschienen auch Artikel, die die Lyrik des Dichters ins Visier nehmen (Бак 1996, Безродный 1996, S. 71-76, Жолковский 2002, Костюков 2001, Лекманов 2000, S. 358-361, Ремизова 2001, Скворцов 2008, Шульпяков 1997, Popovic 2011). Erst 2013 erschien eine erste Monographie, die sich mit der Verwurzelung von Gandlewskis Lyrik in der russischen Dichtung befasst (Скворцов 2013).

Die einen motivierte eine solche (Selbst-)Isolation zu dreisten formalen Experimenten, die mit den konventionellen Klischees der offiziellen Poesie kontrastierten; die anderen entwickelten und nuancierten ihre Poetiken der neu entdeckten Privatheit[8]. Das für das „Tauwetter" charakteristische Pathos der Individualisierung und Emanzipation von der totalitären Kulturkollektivierung der Stalin-Ära transformierte sich in den 1970er Jahren zum poetischen Ethos der Intimität als der letzten, fragilen Lyrizität. Zum Genremedium dieses Ethos wurde, wie es oft in der Literatur- und Kulturgeschichte (Russlands) der Fall ist, die modifizierte Elegie. Genau im lyrischen Raum der Elegie entfaltet sich Gandlewskis poetische Botschaft; ich spreche mit Absicht von „Botschaft" und nicht Botschaften: Der Singular soll hier die Einheit und autotextuelle Dichte der poetischen Welt Gandlewskis unterstreichen. Die Texte des Moskauer Dichters schreiben einander fort hin zu einer singulären ultimativen Elegie, die zugleich ihre Elegizität zum Thema hat. Charakteristisch ist in diesem Kontext Gandlewskis Verzicht auf die Betitelung seiner Gedichte, d.h. auf die komplementäre paratextuelle Semantisierung jedes einzelnen Werks. Eine Ausnahme, die bei näherem Hinsehen keine ist, stellt das hier zu analysierende Gedicht «Портрет художника в отрочестве» (2006) [Das Bildnis eines Künstlers in Adoleszenz] dar, in dessen Titel der Moment des Autobiographischen, oder genauer, die Diktion der poetischen Autobiographizität und die sie tragende Ekphrastizität artikuliert werden:

Первый снег, как в замедленной съемке, На Сокольники падал, пока, Сквозь очки озирая потемки, Возвращался юннат из кружка.	Der erste Schnee, wie bei einer Zeitlupeaufnahme, Fiel auf Sokol'niki, während, Die Dämmerung durch eine Brille sehend, Der Naturfreund-Pionier aus seinem Hort zurückkehrte.
По средам под семейным нажимом Он к науке питал интерес, Заодно-де снимая режимом Переходного возраста стресс.	Mittwochs, unter dem Druck der Familie, Pflegte er Interesse für Wissenschaft Und zugleich durch das Tagesregime Reduzierte er den Pubertätsstress.
Двор сиял, как промытое фото. Веренице халуп и больниц Сообщилось серьёзное что-то – Белый верх, так сказать, чёрный низ.	Der Hof glänzte wie ein gereinigtes Foto. Der Reihe von schmutzigen Hütten und Krankenhäusern Wurde etwas Ernsthaftes verliehen – Das weiße Oben, sozusagen, und das schwarze Unten.
И блистали столетние липы Невозможной такой красотой. Здесь теперь обретаются VIP-ы, А была — слобода слободой.	Und es glänzten die hundertjährigen Linden Mit einer solchen unmöglichen Schönheit. Hier wohnen nun die VIPs, Und früher war es eben eine Freisiedlung.

[8] Die wohl bekannteste Ausformulierung dieser persönlichen und zugleich für die ganze Generation sprechenden und geltenden Haltung, allerdings in ihrer neo-stoischen Ausprägung, stellt wohl Joseph Brodskys Nobelpreisrede dar.

И юннат был мечтательным малым –
Слава, праздность, любовь и т. п.
Он сказал себе: «Что как тебе
Стать писателем?» Вот он и стал им.[9]

Der Naturfreund-Pionier war ein träumerischer Kerl –
Ruhm, Müßiggang und Liebe usw.
Er sagte zu sich: „Warum nicht mal Schriftsteller werden?“
Er ist es wohl geworden.[10]

Die kontemplativ-meditative elegische Topik der Nachdenklichkeit und Trauer, von Einsamkeit und Enttäuschung operiert traditionell mit den poetisch-kulturellen Konnotationen der Jahreszeiten. Gandlewskis Lieblingszeit ist der Spätherbst an der Grenze zum Winter. Genau diese mnemopoetische Zeit erinnert den Dichter an die zum Pseudoklischee gewordene verlorene Kindheit. Die Elegie als Diktion des Verlustes sehnt sich nach dem Idyll, dessen wichtigsten Wert seine Unerreichbarkeit und sein unwiderruflicher Verlust darstellen[11].

Gandlewski bleibt in der traditionellen Topik der Herbstelegie, lokalisiert sie jedoch im städtischen Moskauer (z.B. im Sokolniki-Bezirk) bzw. im Datscha-Alltag im späten November oder Dezember. Hier wäre daran zu erinnern, dass Gandlewskis Geburtstag, d.h. ein regulärer (Zeit-)Punkt der Vergangenheits- und Gegenwarts(auto)reflexion, in den Dezember fällt[12]. Der Übergang vom Herbst zum Winter wird mit poetischen Mitteln entworfen, die man in Anlehnung an „Bildnis eines Künstlers in Adoleszenz“ als Poetik der „Zeitlupenaufnahme“ («замедленн[ая] съемк[а]»[13]) bezeichnen könnte. In dieser Ästhetik der zeitlichen Aussetzung und Retardierung, des Erstarrens und der Bremsung findet die Kultur der Stagnation, die die Breschnew-Epoche des Stillstands charakterisiert, ihren Niederschlag, sie wird poetisch neu verhandelt und – natürlich ohne jegliche Apologie des Politischen – ‚rehabilitiert‘.

Das zentrale Motiv dieses Stockungs- und Verlangsamungsschreibens stellt der erste Schnee («первый снег») im „Bildnis eines Künstlers in Adoleszenz“ dar, wenn die Landschaft still steht und nur der langsam fallende Schnee und die damit verbundenen Lichtveränderungen dem sonst statischen Bild seine spezifi-

---

9 Гандлевский (2008, S. 147).

10 Hier und im Weiteren stammen die Übersetzungen, die nach einer Balance zwischen interlinearer Übersetzung und dem Gandlewski nicht fremden *verse blanc* suchen, von Heinrich Kirschbaum.

11 So ist es nicht nur im „Bildnis eines Künstlers in Adoleszenz“, sondern bereits in den ersten Gedichten der1970er Jahre: «Лишь сроки осени подходят, / И по участкам жгут листву, / Во мне звенит и колобродит / Второе детство наяву» (Гандлевский 2008, S. 11) [Sobald die Frist des Herbstes kommt, / Und man das Laub auf den Datschas verbrennt, / Da klirrt und gärt und rauscht in mir / Die zweite Kindheit in dem Wachen.]

12 Im Gedicht «Декабрь 1977 года» [Dezember 1977] wird die für seine Poetik zentrale (Jahres-)Zeit im (a)temporären Interregnum zwischen Herbst und Winter verortet: «Кленовый лист на стареньком пюпитре. / Идет смычок, и слышится зима» (Гандлевский 2008, S. 20) [Ein Ahornblatt auf dem alten Notenpult. / Der Geigenbogen fliegt, der Winter ist zu hören].

13 Гандлевский (2008, S. 147).

sche Dynamik verleihen[14]. Die kinematographische Ekphrastizität dieses autopoetologischen Motivs wurde Gandlewski bereits in den 1970er Jahren bewusst:

Сигареты маленькое пекло.
Тонкий дым разбился об окно.
Сумерки прокручивают бегло
Кроткое вечернее кино.[15]

Der Zigarette kleine Hölle.
Am Fenster zerschlug der feine Rauch.
Die Dämmerung führt flüchtig vor
Den sanften Abendfilm.

Das Rauchen, das seinerseits auch Pause, Halt und Unterbrechung bedeutet, sowie der Zigarettenrauch sind hier „traditionelle“, zeichenhafte Metonymien der Einsamkeit und des melancholischen Zustandes. Der Zigarettenrauch ist auch ein winterlicher Ersatz des im Herbst verbrannten Laubs. Der rauchige Nebelschleier der übrigens langsam brennenden Blätter auf den Datschagrundstücken aus dem ersten Zitat oder der des Rauchens sind zudem selbstironisch modifizierte Äquivalente des ossianisch-elegischen Nebels. Die Landschaft hinter bzw. aus dem Fenster wird auch ‚modernisiert‘ und kinematographisiert. Die Kino- und Filmmetaphern nehmen dabei eine poetologische, metaelegische Dimension an; dabei erweist sich der schwarz-weiße ‚Film‘, den Gandlewski sich selbst und seinen Lesern vorführt, als programmatisch ekphrastisch:

С улицы вливается в квартиру
Чистая голландская картина –
Воздух пресноводный и сырой,
Зимнее свеченье ниоткуда,
Конькобежцы накануне чуда
Заняты подробною игрой.[16]

Von der Straße in die Wohnung fließt
Ein rein holländisches Gemälde herein –
Feuchte Süßwasserluft,
Von nirgends winterliches Glimmen,

---

[14] Beim Motiv des ersten Schnees als plötzlich über den Dichter kommende, fallende Inspiration realisiert Gandlewski u.a. selbstironisch das russische Idiom «свалиться как снег на голову» [wie ein Blitz aus heiterem Himmel], im Russisch jedoch wörtlich „wie Schnee auf den Kopf“. Vgl. in dieser Hinsicht Gandlewskis Aussage aus seinen „Ausgewählte Stellen aus der Korrespondenz mit Petr Vajl’“ («Избранные места из переписки с Вайлем»), die in sein autopoetologisches Buch „Poetische Küche“ («Поэтическая кухня») integriert wurden: «Я не знаю, накликали мы постмодернизм на свою голову, или он сам на нас пал, как снег на ту же голову, но он есть» (Гандлевский 1998, S. 50 f.) [Ich weiß nicht, ob wir den Postmodernismus (auf unseren Kopf) herabbeschwört haben, oder er selbst auf uns fiel, wie Schnee auf denselben Kopf, aber ihn gibt es.]

[15] Гандлевский (2008, S. 12).

[16] Гандлевский (2008, S. 12).

Die Schlittschuhläufer am Vorabend des Wunders
Sind ausführlich mit dem Spiel beschäftigt.

Auf Pieter Bruegels Sujets in Gandlewskis Gedichten machte als erster Gljeb Schulpjakow (Шульпяков 1997) aufmerksam: Den wichtigsten ekphrastischen Intertext der eben zitierten Stelle bildet Bruegels Gemälde „Jäger im Schnee“[17]. Die ‚Bruegelisierung‘ der melancholischen Winterlandschaft ist kein Alleinstellungsmerkmal Gandlewskis[18]. Die Landschaftsmalerei Bruegels und anderer holländischer, flämischer und deutscher Renaissance-Maler werden zur Quelle ekphrastischer Anspielungen genau in der hier interessierenden Zeit: von Novella Matwejewas Poem «Питер Брейгель старший» [Pieter Brugel der Ältere] (1968) bis Joseph Brodskys «В рождестве все немного волхвы...» [Zu Weihnachten sind alle wohl ein wenig drei Könige...] (1971)[19]. Genau Bruegel und seine „Jäger im Schnee“ werden zum Identifikationsbild einer ganzen Generation: Die filmische Kanonisierung der „Jäger im Schnee“ findet in den Filmen Andrei Tarkowskis am Ende der 1960er – Anfang der 1970er Jahre statt: Explizite und verschleierte bedeutungskonstituierende Verweise auf die flämisch-niederländisch-deutsche Renaissance-Malerei im Allgemeinen und auf die Pieter Bruegels im Besonderen lassen sich bereits in den Winterszenen von „Andrei Rubljow“ (1969) finden[20].

Später wird das für Gandlewski relevante ekphrastische Bruegel-Verfahren Tarkowskis in Larissa Schepitkos «Восхождение» [Der Aufstieg] (1976) verwendet. Im selben Jahr (1976) kommt Alexander Alows und Wladimir Naumows «Легенда о Тиле» [Till-(Eulenspiegel)-Legende] in die Kinos: Im Film werden ebenfalls hochmittelalterliche und Renaissance-Gemälde ‚verfilmt‘. Wichtige Zwischenstationen im Gebrauch der niederländisch-deutschen Malerei

---

[17] Das Thema des Jägers ist für Gandlewski zentral, vgl. sein Gedicht «Найти охотника. Головоломка» [Den Jäger finden. Ein Rätselspiel] (2008, S. 119). Der Dichter selbst artikuliert in seiner autobiographischen Prosa – wie immer selbstironisch – die Relevanz der Bruegel-Assoziationen (Гандлевский 2002a).

[18] Am Anfang der spätsowjetischen Pieter-Bruegel-Manie steht die Tauwettermonographie Klimows (Климов 1959), am Ende die kunsthistorische Biographie von Gerschenson-Tschegodajewa (Гершензон-Чегодаева 1983).

[19] Eines spezifischen Forschungsgesprächs bedarf die spätsowjetische Rezeption von Hieronimus Bosch. Die Ekphrasen aus Pieter Bruegel werden / waren auch in der westlichen Nachkriegsliteratur gefragt. 1962 erscheint der Gedichtzyklus von William Carlos Williams „Pictures from Brueghel“. Populär werden auch poetische Bruegel-Interpretationen in der polnischen Literatur der 1960er Jahre, deren Einfluss auf die Bildung der oppositionellen sowjetischen Kultur kaum überschätzt werden kann. 1963 erscheint Stanisław Grochowiaks Gedicht „Ikar“. Explizite Ekphrasen aus der westeuropäischen Malerei, von der Renaissance bis zu Salvador Dalí, werden zu einem der Lieblingsgenres Grochowiaks. Im diskursiven Raum der poetischen Ekphrasis schreibt ihre Bild-Gedichte Wisława Szymborska, darunter auch „Dwie małpy Bruegla“ [Bruegels zwei Affen]. Zu den Ekphrasen in der polnischen Literatur vgl. Dziadek (2011).

[20] Vgl. das Filmkapitel «Страсти по Андрею» [Andreas-Passion].

im sowjetischen Film stellten Grigori Kosinzews Arbeiten „Hamlet“ (1964) und „König Lear“ (1970) dar, die Shakespeare-Interpretationen und -Konnotationen ekphrastischer Renaissance-Allusionen in den sowjetischen Film der 1960-70er Jahre einführten. Der Einfluss von direkten und modernisierten Shakespeare-Sujets auf das Post-Tauwetter-Selbstbewusstsein war gewaltig. Zum Haupthelden der Stagnationsära (in Literatur und Film) wird ein modifizierter Hamlet (und zum Teil König Lear)[21]. Während Shakespeare der Epoche einen Helden gab (Hamlet), wurden Bruegels Gemälde zur Landschaft der existenziellen, ja existenzialistischen Tragödie dieses Helden.

Zum wohl künstlerisch selbstständigsten und zugleich autoritativsten Vermittler der Bruegel-Ästhetik für die Generation der 1970er Jahre wurde, wie bereits oben erwähnt, Andrei Tarkowski. 1972, d.h. ein Jahr vor der Niederschrift von Gandlewskis Gedicht «Сигареты маленькое пекло» [Der Zigarette kleine Hölle], kommt Tarkowskis „Solaris“ in die Kinos. Im runden Salon der Orbitalstation hängen an den Wänden Reproduktionen von Bruegels Gemälden; zentral werden dabei die „Jäger im Schnee“. Genau dieses Bild verkörpert für die Mitarbeiter der Station, die von Gewissensbissen und Nostalgie heimgesucht werden, die melancholisch-metaphysische und existenziell-elegische Erinnerung an ihr Zuhause und ihre Kindheit. Der mnemopoetische Aspekt der „Jäger im Schnee“, angedeutet in „Solaris“, wird dann im autobiographischsten und autopoetischsten Film Tarkowskis – in «Зеркало» [Spiegel] realisiert, der genau in der Zeit von Gandlewskis ersten autonomen Versversuchen entsteht[22]. In Gandlewskis herbstlich-winterlichen Gedichten spielt das autotelische Spiegel-Motiv – ein *per definitionem* autoreferenzielles und somit auch autopoetologisches Bild – eine zentrale Rolle[23]:

---

[21] Zu den charismatischsten Schauspielern als Trägern dieser Selbstprojektionen der Epoche werden Wladimir Wysozki und Oleg Dal, jedoch auf seine Art und Weise auch Tarkowskis Lieblingsschauspieler Anatoli Solonizin, etwas später Oleg Jankowski.

[22] Zur Zeit erlebt Bruegel eine neue Wiedergeburt im europäischen Film: So rekonstruiert kinematographisch Lech Majewski in seiner Arbeit „Młyn i krzyż“ [Die Mühle und das Kreuz; 2011] ein Gemälde des flämischen Meisters („Die Kreuztragung Christi“), und Lars von Trier installiert Bruegels „Jäger im Schnee“ in seine „Melancholia“ (2011). Dabei dekonstruiert Lars von Trier nicht zuletzt auch die Bruegel-Ekphrasen im Film, in erster Linie bei dem für ihn intertextuell so wichtigen Tarkowski.

[23] Das Spiegel-Motiv ist natürlich für die russische Dichtung traditionell, gar fundamental. Vgl. Gandlewskis Gedicht «Самосуд неожиданной зрелости…» [Die Selbstjustiz der unerhofften Reife...]: «Есть обычай у русской поэзии / С отвращением бить зеркала...» [Es gibt in der russischen Poesie den Brauch / Mit Abscheu Spiegel zu zerschlagen...] (Гандлевский 1988, S. 79). Im Falle Gandlewskis, eines aufmerksamen Lesers und Nachfolgers Wladislav Chodassewitschs, tritt das Spiegel-Bild in den intertextuellen Dialog mit Chodassewitschs Gedicht «Перед зеркалом» [Vor dem Spiegel], das auch Gandlewskis Feder hätte entstammen können: Die bittere und selbstironische Nostalgie nach Kindheit und Jugend kontrastiert mit der Selbstentfremdung des alternden lyrischen Erzählers.

Зеркало проточное померкло.
Тусклое бессмысленное зеркало,
Что, скажи, хоронишь от меня?[24]

Der Abflussspiegel verblasst.
Spiegel, trüb und sinnlos,
Was, sag mir, verbirgst du vor mir?

Das Licht des düster flimmernden Spiegels korrespondiert mit der matten, schwarz-weißen Farbgestaltung des winterlichen Bildes. Die Winterlandschaft wird zur Spiegelung – Reflexion in allen Bedeutungen dieses Wortes – und zur landschaftlichen Verwirklichung der Psyche des autobiographischen und autopoetologischen lyrischen Helden.

2.

Ekphrastisch-kinematographische Winterallusionen überlagern sich mit den literarischen. Gandlewski schreibt die Topik der winterlichen Verzagtheit fort, die einst von Puschkin vorgegeben wurde:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю
Слугу, несущего мне утром чашку чаю […][25]

Winter. Was soll man auf dem Lande unternehmen? Ich begegne
Dem Diener, der mir morgens eine Tasse Tee bringet [...]

Puschkins Motivik und Intonation der Pseudolangeweile, d.h. Pseudostagnation des Sujets greift Gandlewski in einer ganzen Reihe von Gedichten auf, hier ein bezeichnendes Beispiel:

Что ж, зима. Белый улей распахнут.
Тихим светом насыщена тьма.
Спозаранок проснутся и ахнут,
И помедлят и молвят: «Зима».
Выпьем чаю за наши писанья,
За призвание весельчака.
Рафинада всплывут очертанья.
Так и тянет шепнуть: «До свиданья».
Вечер долог, да жизнь коротка.[26]

Der Winter also. Weißes Bienenhaus ist aufgerissen.
Mit stillem Licht ist die Dunkelheit gesättigt.
Man wird in aller Frühe aufwachen und stöhnen,
Zögern und aussprechen: „Winter“.
Lasst uns Tee trinken auf unsere Schriften,

[24] Гандлевский (2008, S. 12).
[25] Пушкин (1959, S. 255).
[26] Гандлевский (2008, S. 31).

Auf die Berufung des Spaßvogels.
Es tauchen die Konturen der Raffinade auf.
Es zieht einen zu Flüstern: „Auf Wiedersehen".
Lang ist der Abend, und das Leben kurz.

Das Winterlicht ist wiederum ein stilles, mattes, trübes. Der Winter («зима») wird traditionell mit der Dunkelheit («тьма») gereimt. Wörter wie «помедлят» [zögern] und «тянет» [es zieht mich], zusammen mit anderen einander abwechselnden durativen und perdurativen Verben, retardieren die lyrische Romanzenerzählung; Handlung wird zum Zustand.

Dabei spricht Gandlewski permanent und konsequent die Metapoetizität seiner Lyrik aus: Auf „unsere Schriften" wird anstelle des erheiternden Alkohols, des untrennbaren Teils des Bohemealltags, der monotone Tee getrunken. Mit einer leichten und bitteren, tragikomischen Selbstironie des Dichter-Spaßvogels wird das Bild versiegelt, aufgehalten, zum Erstarren gebracht. Gljeb Schulpjakow (Шульпяков 1997) markiert überzeugend, dass in Gandlewskis Versen bei aller Vielfalt der Sujetwendungen der Eindruck erweckt wird, dass es keine Bewegung gebe; es gebe eine gewisse ewige Exposition, eine ewige Verlangsamung, wie sie nur der Traum kennt. Als Beispiel verweist der Forscher wiederum auf Gedichte Gandlewskis, die Bruegel-Ekphrasen enthalten:

Помнишь картину? Охотники лес покидают.
Жмутся собаки к ногам. Вечереет. Февраль.
Там в городишке и знать, вероятно, не знают
Всех приключений. Нам нравилась эта печаль.[27]

Erinnerst du dich an das Bild? Die Jäger verlassen den Wald.
Die Hunde drücken sich an die Beine. Bald wird es Abend. Februar.
Dort, in dem Städtchen kennt wohl keiner
Alle diese Abenteuer. Uns gefiel ja diese Trauer.

Gandlewski folgt stellenweise – eher auf der Ebene der Topik bzw. der poetischen Attributik des Winters – Puschkin; auf der intonationsrhythmischen Ebene stützt er sich jedoch vielmehr auf die elegische semantische Aureole des dreifüßigen Anapästs, die Nikolai Sabolozki einst herausgearbeitet hat:

Обрываются речи влюбленных,
Улетает последний скворец.
Целый день осыпаются с кленов
Силуэты багровых сердец.
Что ты, осень, наделала с нами!
В красном золоте стынет земля.
Пламя скорби свистит под ногами,
Ворохами листвы шевеля.[28]

---

[27] Гандлевский (2008, S. 35).

[28] Заболоцкий (1972, S. 289).

Es reißen die Reden der Verliebten ab,
Fort fliegt nun der letzte Star.
Und den ganzen Tag fallen von den Ahornbäumen
die Silhouetten purpurner Herzen.
Was hast du, Herbst, mit uns gemacht!
Im roten Gold erkaltet gar die Erde.
Des Grames Flamme pfeift unter den Füßen,
Laubhaufen regend.

Mit Hilfe intertextueller Anspielungen verschiebt Gandlewski die Herbstelegie in Richtung Winter[29]. Der eben zitierte Text Sabolozkis, des letzten russischen Dichters, für den die Naturlyrik zum Hauptort seiner freiwillig-unfreiwilligen poetischen Verbannung wurde, sprach die Menschen der 1970er Jahre wieder an: 1977 kommt das tragikomische Melodrama Eldar Rjasanows «Служебный роман» [Büroromanze] in die Kinos. Zum Hauptlied und herbstlich-elegischen Liebesleitmotiv des Films wird das von Andrei Petrow vertonte Sabolozki-Gedicht.

Beim Puschkin'schen Winter-Ur-Text «Зима. Что делать нам в деревне? Я скучаю…» [Winter. Was sollen wir im Dorf tun? Ich langweile mich…], auf den Gandlewski sich stützt, kommt eine Aufzählung von langweiligen bzw. die Langweile vertreibenden Vergnügungen vor, darunter auch das Dame-Spiel[30]. In Puschkins Fußstapfen setzt Gandlewski die Arbeit an der Erdung und Domestizierung der Elegie fort:

Кактусы величественно чахнут.
Время запираться и зевать.
Время чаепития и шахмат,
Кошек из окошек зазывать.[31]

Kakteen siechen majestätisch dahin.
Zeit abzuschließen und zu gähnen.
Zeit für Schach und Tee,
Zeit, die Katzen aus den Fenstern nach Hause zu rufen.

Es wiederholt sich sowohl das Thema des ewigen Teetrinkens, das inzwischen in der russischen Literatur zum motivischen Inbegriff der verlangsamten Langeweile des Seins wurde, als auch das Schach-Damespiel-Motiv[32]. Leichte Selbst-

---

[29] Zu diesem ‚elegischen' Versmaß greift Gandlewski auch in vielen anderen Gedichten, wie z.B. in «Самолеты летят в Симферополь» [Nach Simferopol fliegen die Flugzeuge], «В Переделкино есть перекресток» [In Peredelkino, da gibt es eine Kreuzung], «Неудачник, поляк и истерик» [Ein Loser, ein Pole, ein Hysteriker].

[30] Vgl. Пушкин (1959, S. 256).

[31] Гандлевский (2008, S. 12).

[32] Über die Dichte der elegischen Welt Gandlewskis sagt auch ein Reimdetail viel aus: In der zitierten Stelle wird «чахнут» [welken, dahinsiechen] mit «шахмат» [Schachspiel] gereimt. Gleichzeitig reimt sich «чахнут» mit den Wörtern «ахнут» [stöhnen] und «распахнут» [aufgerissen] im Gedicht «Что ж, зима. Белый улей распахнут…». Mit feinen, versteckten

ironie dekoriert die lexikalische Ebene („Kakteen“, ein Ersatz romantischer Blumen, verwelken „majestätisch“) und die phonische: «кошек из окошек» [Katzen aus den Fenstern]. Der halbinfantile tautologische Binnenreim unterstreicht die Tautologizität und Monotonie der winterlichen Melancholie.

In Puschkins Text dringt in die zum Nationalzustand erhobene russische Langeweile des winterlichen Herumsitzens, Nichtstuns und des apathisch anmutenden Verzagens das Liebeselement ein. Ins Dorf, auf das Gut kommen zwei Schwesterschönheiten, denen der autobiographische Held Puschkins den Hof macht. Das Gedicht, angefangen mit dem winterlichen Retardieren der lyrischen Aktion, gar lyrischen Untätigkeit und Passivität, entflammt erst zum Finale hin:

> И дева в сумерки выходит на крыльцо:
> Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!
> Но бури севера не вредны русской розе.
> Как жарко поцелуй пылает на морозе!
> Как дева русская свежа в пыли снегов![33]
>
> Und die Jungfrau geht in der Dämmerung auf die Außentreppe:
> Offen ist ihr Hals, ihre Brust, der Wintersturm weht ihr ins Gesicht!
> Aber die Stürme des Nordens schaden einer russischen Rose nicht.
> Wie heiß flammt der Kuss während des Frostes!
> Wie frisch ist die russische Jungfrau im Schneestaub!

Punkte und Dreipunktezeichen des ganzen Gedichts, die formal die winterliche Stagnation markieren, werden in den Schlussversen von Ausrufezeichen abgelöst, d.h. von Intonations- und Interpunktionsrudimenten – postmortalen Ausrufen – des Odengenres: Die Ode krönt ihre Hauptrivalin, die Elegie. Das Verfahren der Erotisierung und gleichzeitigen Nationalisierung des (russischen) Winters selbst übernimmt Puschkin parodistisch von Pjotr Wjasemski, dem Autor der paradigmatischen Elegie «Первый снег» [Erster Schnee], in der die Schlittenreise mit der jungen Geliebten beschrieben wird. Bereits bei Wjasemski wird der erste, erotisierte jungfräuliche Schnee Russlands zum Protobild des poetischen Augenblicks, zur Metapher der Berufung in den Dichterstand und der neuen Inspiration der russischen Poesie; die odische Begeisterung schmückt dort die elegische Meditation.

Nach dem ähnlichen Schema des Wintertextes der russischen Kultur bewegen sich oft auch die Verse Gandlewskis. Während Andrei Tarkowski seine pseudostatische, langsam-dynamische Schneelandschaft im Rahmen der Poetisierung der Mutterschaft („Der Spiegel“) und Vaterschaft (vgl. das für „Solaris“ zentrale

---

Lautkonkordanzen kreiert Gandlewski sein eigenes autotextuelles phonosemantisches Feld der Winterlangeweile und -trauer.

[33] Пушкин (1959, S. 256).

Motiv des verlorenen Sohnes) entfaltet[34], wendet sich die nostalgische Elegie Gandlewskis an die andere, die Liebeskonstante des Genres, die mit dem Tarkowski fremden Humor über das städtische bzw. Datscha-Ambiente in die Elegie das Element der Liebesromanze einführt[35]:

Синий снег под ногами босыми.
От мороза в груди колотье.
Продвигаюсь на женское имя –
Наилучшее слово мое.[36]

Der blaue Schnee unter den nackten Füßen.
Vom Frost ein Stechen in der Brust.
Ich bewege mich auf einen weiblichen Namen zu –
Auf mein Lieblingswort.

Das Liebesthema ist seinerseits traditionell mit dem Motiv der Muse verbunden, das dem Gedicht eine zusätzliche poetologische (Meta-)Note verleiht. Das Gedicht – und das „Bildnis eines Künstlers in Adoleszenz“ ist auch ein gutes Beispiel dafür – beginnt, seine eigene Entstehung und Existenz zu beschreiben, gar zu porträtieren. Die Wjasemski-Puschkin’sche Liebesregung und -rührung erweckt bei Gandlewski die nächste Schicht intertextueller Anspielungen, in erster Linie zum Wintertext Ossip Mandelstams[37].

3.

Der andere intertextuelle Kontext, in dem das elegische Schreiben Gandlewskis lesbar wird, stellt die Kurzprosa Juri Kasakows dar. Gandlewski beginnt mit dem Verfassen seiner Elegien in der Zeit, in der Juri Kasakow seine letzten Erzählungen schreibt. Bei Kasakow, diesem Schriftsteller des späten Novembers, wird ein autobiographischer Protagonist immer wieder an der Grenze zwischen

---

[34] Für die Spätherbst-Poetik ist bezeichnend, dass der Abschied des Haupthelden von der Erde (und vom Vater) – und am Filmende seine Rückkehr (des verlorenen Sohnes) – in der herbstlichen Landschaft spielt.

[35] Vgl. jedoch als eine charakteristische Ausnahme Gandlewskis Gedicht *W*, in dem die winterliche Datscha-Landschaft zum Ort der Erinnerung an den Vater wird (vgl. Гандлевский 2008, S. 139). Vgl. auch das Motiv der Wintersturmmelodie im den Eltern Gandlewskis gewidmeten Gedicht «Сначала мать, отец потом…» [Zuerst die Mutter, dann der Vater...] (ders., S. 107).

[36] Гандлевский (2008, S. 12).

[37] 1973 erscheint die erste spätsowjetische Mandelstam-Ausgabe (in der Reihe *Biblioteka poėta* [*Dichterbibliothek*]). Die Erinnerung an dieses für die Generation der 1970er fundamentale bibliographisch-kulturelle Ereignis artikuliert Gandlewski im Gedicht «Элегия» [Elegie] (!) von 1986 (vgl. Гандлевский 2008, S. 84).

Herbst und Winter von einem suizidal-verzagten Gram heimgesucht[38]. Zur leitmotivischen Verkörperung seiner Schwermutsanfälle wird der Schuss aus einem Jagdgewehr im nebligen Spätoktober- oder Novemberwald. Gandlewski teilt zwar die ‚Sünde der Verzagtheit' der Kasakow'schen Ich-Erzähler und Hauptprotagonisten – Silow und Schamanow – aus Wampilows «Утиная охота» [Die Entenjagd] und «Прошлым летом в Чулимске» [Letzten Sommer in Čulimsk][39], den letzten, für Wampilow und Kasakow charakteristischen Schritt in die verhängnisvolle Trauer und in den trost- und hoffnungslosen Schmerz geht der (vor-)winterliche elegische Held Gandlewskis nicht: nicht einmal dann, wenn der bittere Gram, der Wampilow und Kasakow umbrachte, erlebt wird und das Motiv des Gewehrschusses erscheint:

Ружейный выстрел в роще голой.
Ничем души не опечалим.
Весомей счастья не зови.
Да будет осень обещаньем,
Кануном света и любви.[40]

Ein Gewehrschuss im kahlen Haine.
Nichts kann uns das Herz betrüben.
Ruf nicht nach einem besseren, gewichtigeren Glück.
Es möge der Herbst ein Versprechen,
Der Vorabend von Licht und Liebe sein.

Viel näher kommt der (vor-)winterlichen Metaphorik Gandlewskis, die fein und selbstironisch – und Selbstironie ist wohl ein Ausdruck von metapoetischem Narzissmus? – mit der Liebesromanze arbeitet, der frühe Juri Kasakow mit sei-

---

[38] So stellt die wichtigste Sujetlinie (wenn man bei Kasakow überhaupt von einem Sujet sprechen kann) der Erzählung «Во сне ты горько плакал» [Im Schlaf hast du bitterlich geweint] einen Spaziergang des Erzählers mit seinem kleinen Sohn im Wald dar: Während des Mittagsschlafs nach dem Spaziergang weint der Knabe bitterlich und wird in der Wahrnehmung des Erzählers zu einem anderen Menschen, zu einer neuen Persönlichkeit. Die Verbindung zwischen Vater und Sohn wird abgebrochen. Dieses Thema des unweigerlichen Verlustes (des Teuersten) und der tödlichen Trennung leitet das Erzählen. Die Geschichte (eher der Augenblick) des Abschieds von der intimen Bindung zwischen Vater und Sohn wird mit der Erinnerung an den Selbstmord des besten Freundes des Erzählers parallelisiert: «Он застрелился поздней осенью, когда выпал первый снег [...] Ведь первый снег так умиротворяющ, так меланхоличен, так повергает нас в тягучие мирные думы» (Казаков 1983, S. 559). [Er erschoss sich im Spätherbst, als der erste Schnee fiel [...] Denn der erste Schnee ist so befriedend, so melancholisch, er stürzt uns in zähe friedliche Nachdenklichkeit]. Kasakow (bzw. sein autobiographischer Held) rekonstruiert die Geschichte des Selbstmordes seines Freundes, dem er auf der Datscha Patronen hinterließ. Das (Vor-)Gefühl der neoelegischen, beunruhigenden Harm- und Gramausweglosigkeit und Hilflosigkeit durchdringt die Novemberpoetik Kasakows.

[39] Vgl. das Motiv des Gewehrs und des Schusses in den beiden Dramen Wampilows, das intonationssemantisch dem späten Kasakow inhärent ist.

[40] Гандлевский (2008, S. 24).

nem Motiv des Stelldicheins an der Grenze von Herbst und Winter – wiederum mit seinem Kulminationssubmotiv des ersten Schnees (vgl. Kasakows Erzählung «Осень в дубовых лесах» [Herbst in den Eichenwäldern]). Es scheint, als ob Gandlewski der unheilbaren Schwermütigkeit – es wäre eine unverzeihliche Lästerung der Melancholie der 1970er, ihre Schwermut als Depression zu bezeichnen – des späten Kasakow (und Wampilows sowie vieler Protagonisten Juri Trifonows) die intime Lyrizität des frühen Kasakow gegenüberstellt: Auf einem neuen Niveau (des Privatheitsschreibens) rehabilitiert Gandlewski somit die Hoffnungsdiktion der Tauwetterästhetik, die still und matt in der Literatur der Stagnation verglühte.

Die Erdung der Elegie – und durch diese Erdung ist der (post-)moderne Dichter gezwungen, das Hauptpathos der Poesie, dasjenige der poetischen Eingebung zu retten – vollzieht sich bei Gandlewski zum einen dank des selbstironischen intertextuellen Spiels mit den poetischen Erfahrungen und ‚Versuchen' der Vorgänger, wenn durch die explizite, entblößte Zitathaftigkeit das ‚Wunder' der poetischen Inspiration noch unglaublicher und somit zugleich glaubwürdiger wird, und zum anderen durch die Banalisierung, ja Prosaisierung der Aussage. Hinter dieser (selbst-)täuschenden Selbstprosaisierung verbirgt sich – und wird zart aufbewahrt – die letzte Poetizität. Ist es nicht einer der entscheidenden Gründe, warum gerade Bruegel mit seiner Sujet- und Intonationsakzentuierung – eher: Pseudoakzentuierung – des gedämpften Alltags so sehr die Gemüter der 1970er angesprochen hat? Diese nach außen ironische Prosaisierung der poetischen Aussage verwandelt sich unter der Feder Gandlewskis in einen raffinierten Kniff und Winkelzug, in ein (selbst-)ironisches Alibilächeln. Zu Gandlewskis Schlüsselreferenz der Pseudoprosaisierung wird der sowjetische Kinder- bzw. Schulalltag. Hier ein charakteristisches und mit dem „Bildnis eines Künstlers" korrespondierendes Beispiel für eine ironische Entfaltung des Jungpioniersujets:

Утоптанная снежная дорога.
Облупленная школьная скамья.
Как поплавок, дрожит и тонет сердце.
Крошится мел. Кусая заусенцы,
Пишу по буквам: «Я уже не я».
Смешливые надежные друзья –
Отличники, спортсмены, отщепенцы
Печалятся. Бреду по этажу,
Зеницы отверзаю, обвожу
Ладонью вдруг прозревшее лицо,
И мимо стендов, вымпелов, трапеций
Я выхожу на школьное крыльцо.
Пять диких чувств сливаются в шестое.
Январский воздух – лезвием насквозь.
Держу в руках, чтоб в снег не пролилось,
Грядущей жизни зеркало пустое.[41]

[41] Гандлевский (2008, S. 26 f.).

Zerstampfter Schneeweg.
Abgeschälte Schulbank.
Wie ein Schwimmkörper zittert und ertrinkt das Herz.
Die Kreide bricht. Ich beiße die Niednägel
Und schreibe in Buchstaben: „Ich bin nicht mehr ich“.
Lachlustige und echte Freunde –
All diese Streber, Sportler, Parias
Sind traurig. Ich schleppe mich durch die Etage,
Reiße die Augäpfel auf, streife
Mit der Hand mein plötzlich erleuchtetes Gesicht,
Ich gehe langsam an Pionierständen, Wimpeln und Trapezen
Vorbei, hinaus auf die Außentreppe.
Fünf wilde Sinne fließen in den sechsten ein.
Die Luft des Januars stößt ihre Klinge durch.
Ich halte in den Händen – damit nichts in den Schnee verschüttet –
Des Zukunftslebens leeren Spiegel.

Ich lasse die ganze Parade von Reminiszenzen aus, die diese Zeilen überfüllen, vom Motiv des Ausgangs auf die Außentreppe (Puschkin) bis zum «Шестое чувство» [Sechster Sinn] Nikolai Gumiljows und des Pasternak’schen *Schiwago-Hamlet* mit seinen Subtexten aus Lermontows «Выхожу один я на дорогу…» (in Rilkes Übersetzung: „Einsam trete ich auf den Weg, den leeren...“). Die autobiographische Lokalisierung im sowjetischen Schulalltag hebt postmodernistisch, kontrastiv und paradox-ironisch das Thema des anderen Zustandes (um mit Robert Musil zu sprechen), der vorgesehenen Erleuchtung («прозревшее лицо», „erleuchtetes Gesicht“), einer plötzlichen Offenbarung in der Begegnung mit der Welt im Augenblick der poetischen Inspiration, im Moment der Berufung zum Dichter, der Geburt des „sechsten Sinnes“, hervor. Diese Nostalgie nach dem Augenblick der unverhofften, versehentlichen Transzendenz entblößt den Kern der elegischen Welt- und Dichtungsanschauung Gandlewskis. Zum chronotopischen Ausgangspunkt, Anlass und ‚Ziel‘ von Gandlewskis Meditationen werden nicht die bemoosten Gräber eines Ossian, sondern die Kindheit bzw. der Abschied von derselben, kontextualisiert und referenzialisiert im sowjetischen Pionieralltag. Das kinematographisierte Schulsujet entfaltet sich wiederum in einer winterlichen Landschaft[42]. Die Rettung, gar Erlösung des Dichtungspathos und des Imperativs des Erhabenen verwirklicht sich bei Gandlewski zum einen durch die vermeintliche Löschung des Pathetischen und zum anderen durch die Thematisierung der (ersten) Inspiration und der Berufung zum Dichter. Zu den Erinnerungen an die anderen Zustände als erste poetische Offenbarungen, die bereits in den Texten der 1970er Jahre artikuliert werden, kehrt Gandlewski im Laufe seines dichterischen Lebens immer wieder zurück, wie im

[42] Vgl. das Gedicht «Чикиликанье галок в осеннем дворе...» [Das Dohlenschnalzen in einem Herbsthof...]; Гандлевский 2008, S. 64).

„Bildnis eines Künstlers in der Adoleszenz", dessen Auto-Held zum Empfänger der unerwarteten Verkündigung seines Dichterberufs wird.

Das Thema der Erinnerung an die poetische Geburt wird bei Gandlewski oft mit dem Motiv des Dichtertodes verknüpft. Dabei wird die Landschaft des (eigenen) Todes und der (eigenen) Vergänglichkeit erneut im unzeitlichen Interregnum zwischen Herbst und Winter lokalisiert. Zur intertextuellen Intrige wird das poetologische Motiv des Gumiljowschen Gedichts «Шестое чувство» [Sechster Sinn]:

Осенний снег упал в траву,
И старшеклассница из Львова
Читала первую строфу
«Шестого чувства» Гумилева.
[...]
Пострел изрядно постарел,
И школьница хватила лиха,
И снег осенний запестрел,
И снова стало тихо-тихо.[43]

Der herbstliche Schnee fiel in das Gras.
Und die Altklässlerin aus Lwow
Las die erste Strophe des Gedichts
„Sechster Sinn" von Gumiljow.
[…]
Der Lausbub wurde so ziemlich alt,
Und die Altklässlerin hat einiges erlebt
Und der herbstliche Schnee schimmerte bunt
Und wieder wurde es ganz still.

Wenn der erste Schnee in der ersten Strophe, wie im „Bildnis eines Künstlers in Adoleszenz", ein Landschaftsambiente darstellt, wird er am Ende des Gedichts zum Teilbild des erschossenen Dichters. Gumiljow wurde nicht im Spätherbst hingerichtet: Sein Tod wird mit dem winterlichen Haupttod bzw. -mord der russischen Literaturgeschichte gereimt, mit demjenigen Puschkins. Der erste Schnee wird zur Metonymie nicht nur der Berufung zum Dichter, sondern auch seines tragischen Todes. Wiederum wählt Gandlewski die in den Schulalltag ‚absteigende' Liebesanknüpfung des Bildes an das Motiv des Schusses in der herbstlich-winterlichen Landschaft, nach dem die beängstigende Stille eintritt. Es kommt dabei zur pseudo-prosaisierten Motivik der Freundin-Muse, mit der der Dichter seine ersten Poesie-Erlebnisse teilt: mit der Mitschülerin aus Lemberg.

Der metaphorisch-thematische Kreis der herbstlich-winterlichen Elegie Gandlewskis, in dem sich zugleich die Kultur der Stagnation niederschlägt, schließt sich: In einem (post-)modernistischen intertextuellen Spiel, in dem Pieter

[43] Гандлевский (2008, S. 124).

Bruegels Bild „Jäger im Schnee“ und dessen Reminiszenzen in den Filmen Andrei Tarkowskis neben Anspielungen auf den Wintertext der russischen Dichtung, von Puschkin bis Kasakow, stehen und durch die prosaisierenden Erinnerungen an den spätsowjetischen Pionieralltag ironisiert werden, versucht Sergei Gandlewski, der letzte große Elegiker der russischen Gegenwartsdichtung, das zerbrechliche Pathos der ultimativen lyrischen Intimität zu retten. Der ‚andere Zustand‘ der mnemopoetischen, melodramatischen Winterkontemplation, in der sich die Kultur der Breschnewschen Stagnation niederschlägt, wird dabei zum Zeitlupenaugenblick der Berufung zum Dichter, zum Bildnis eines Dichters in seiner ewigen Adoleszenz. Diese autopoetologische Reflexion bildet zugleich einen immerwährenden Eid, Zeichen und Gewähr der Treue gegenüber sich selbst und der Dichtung. Davon zeugt auch das letzte publizierte, Bilanzen der vierzigjährigen Dichtertätigkeit (Untätigkeit) ziehende Gedicht, in dessen Schlussstrophe wiederum die ekphrastisch-elegische Poetizität melancholisch-nostalgisch referiert und reflektiert wird, die für Gandlewski programmatisch die die Dichtung generierende und inspirierende angeborene Metapoetizität evoziert:

> Я знаю жизнь: музей с похмелья — мука,
> осмотр шедевров через не могу.
> И вдруг он замечает, бляха-муха,
> охотников. Тех самых. На снегу.[44]
>
> Ich kenn’ das Leben: im Katerzustand sind Museen stressig,
> Und all die Meisterwerke: bitte nee.
> Und plötzlich sieht er, ach du meine Fresse,
> die Jäger. Ja, diejenigen. Im Schnee.

Die elegische Landschaft der Stagnation und Resignation wird bei Gandlewski zur poetologischen Allegorie des glücklichen Gehorsams und der Dankbarkeit des Dichters im Augenblick seiner Berufung. Dieses Augenblicks im poetischen (Sanft-)Mut zu gedenken und dafür zu danken stellt das Hauptthema der zur Selbstreferenzialität verpflichteten – berufenen – Lyrik dar, zumindest in der ewigen Elegie eines Sergei Gandlewski.

Literatur

Айзенберг, М. (2005): Минус тридцать по московскому времени // Знамя. 8 (2005). http://magazines.russ.ru/znamia/2005/8/aiz7.html (08/04/2016).

Бабицкая, В. (2010): Гандлевский: «Для лирика я как-то подозрительно холоден» (Interview Gandlewskis für OpenSpace). http://www.openspace.ru/literature/names/details/17433/page2/ (08/04/2016).

[44] Гандлевский (2012a, S. 222).

Бак, Д. (1996): Законы жанра // Октябрь. 9 (1996). http://magazines.russ.ru/october/1996/9/vavil02.html (08/04/2016).

Безродный, М. (1996): Конец цитаты. СПб.

Гандлевский, С. (1989): Рассказ. Книга стихотворений. М.

Гандлевский, С. (1995): Праздник. СПб.

Гандлевский, С. (1996): Трепанация черепа. СПб.

Гандлевский, С. (1998): Поэтическая кухня. СПб.

Гандлевский, С. (1999): Конспект. Стихотворения. СПб.

Гандлевский, С. (2000a): 29 стихотворений. Новосибирск.

Гандлевский, С. (2000b): Порядок слов. Екатеринбург.

Гандлевский, С. (2002a): <NRZB> // Знамя. 1 (2012). http://magazines.russ.ru/znamia/2002/1/gand.html (08/04/2016).

Гандлевский, С. (2002b): Найти охотника. СПб.

Гандлевский, С. (2007): Опыты в прозе. М.

Гандлевский, С. (2008): Опыты в стихах. М.

Гандлевский, С. (2012a): Стихотворения. М.

Гандлевский, С. (2012b): Проза. М.

Гандлевский, С. (2012c): Эссе, статьи, рецензии. М.

Гершензон-Чегодаева, Н. (1983): Брейгель. М.

Губайловский, В. (2002a): Волна и камень: Поэзия и проза. Инна Кабыш. Анатолий Гаврилов. Сергей Гандлевский. // Дружба народов. 7 (2002). http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/7/gub.html (08/04/2016).

Губайловский, В. (2002b): Все прочее и литература // Новый мир. 8 (2002). 177-184.

Жолковский, А. (2002): К проблеме инфинитивной поэзии (Об интертекстуальном фоне стихотворения С. Гандлевского «Устроиться на автобазу…» // Известия Академии Наук. 61, 1 (2002). 34-42.

Заболоцкий, Н. (1972): Избранные произведения. Т.1. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М.

Иваницкая, Е. (2002): Акела промахнулся // Дружба народов. 8 (2002). http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/8/ivan.html (08/04/2016).

Казаков, Ю. (2003): Осень в дубовых лесах. М.

Киршбаум, Г. (2010): «Валгаллы белое вино…»: Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М.

Киршбаум, Г. (2012): Охотники в снегу. Элегическая поэтология Сергея Гандлевского // НЛО. 118 (2012). 278-292.

Климов, Р. (1959): Питер Брейгель. М.

Костырко, С. (1995): От первого лица: Три профиля на фоне поколения // Новый мир. 6 (1995). 214-221.

Костюков, Л. (2001): Свидетельские показания // Дружба народов. 7 (2001). 181-184.

Кузьмин, Д. (2002): О нелюбви и неловкости. // Дружба народов. 8 (2002). 192-194.

Куллэ, В. (1997): Сергей Гандлевский: «Поэзия… бежит ухищрений и лукавства // Знамя. 6 (1997). 213-219.

Лекманов, О. (2000): Книга об акмеизме и другие работы. М.

Пумпянский, Л. (1928): Поэзия Тютчева // Урания. Тютчевский алманах. 1803–1928. Л. 9-57.

Пустовая, В. (2004): Новое «Я» современной прозе // Новый мир. 8 (2004). 153-173.

Пушкин, А. (1959): Собрание сочинений. Т. II. М.

Ремизова, М. (2001): Не напрасно // Новый мир. 4 (2001). http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/4/obz_rem.html (08/04/2016).

Скворцов, А. (2008): Музыка с улицы Орджоникидзержинского. Из наблюдений над поэтической стратегией Сергея Гандлевского // Вопросы литературы. 6 (2008). 77-118.

Скворцов, А. (2013): Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции. М.

Цветаева, М. (1994): Собрание сочинений. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. М.

Шубинский, В. (2002): Подробности письмом, или Нечто о реализме на двух нехарактерных примерах // Знамя. 9 (2002). 210-219.

Шульпяков, Г. (1997): Сюжет Питера Брейгеля // Арион. 15 (1997). 37-43.

Dziadek, A. (2011): Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej. Katowice.

Popovic, D. (2011): A Generation That Has Squandered Its Men: The Late Soviet Crisis of Masculinity in the Poetry of Sergei Gandlevskii // Russian Review. 70, 4 (2011). 663-676.

Williams, W. C. (1962): Pictures from Brueghel and Other Poems. New York.

Marion Rutz (Passau)

Maxim Amelins „Verspätete Ode an Katharina die Große…“: Das Potential der literatur-historischen Retrospektive[1]

> Посреди очередного периода авангардной раскованности русского стиха раздался глас, ратующий сбросить современность с парохода вечности.[2]
>
> Inmitten der anstehenden Periode avantgardistischer Entfesselung des russischen Verses erklang eine Stimme, die dafür eintritt, die Gegenwart vom Dampfer der Ewigkeit zu werfen.
>
> (Dmitri Bak)

1. Biobibliographische Skizze

Als Fortsetzung einer Reihe, in der bereits Anthologien zu den kanonisierten *Konzeptualisten* und *Metarealisten* erschienen waren, stellte Gljeb Schulpjakow 2002 einen dritten Band mit dem Titel «10/30» zusammen, der die nachfolgende Autorengeneration präsentieren bzw. propagieren sollte.[3] Zu den zehn „Dichterinnen und Dichtern in den Dreißigern“ zählte damals auch Maxim Amelin. Inzwischen hat der 1970 geborene Amelin die Grenze zur 40 überschritten und sich als feste Größe in der Literaturszene etabliert. Nachdem «Холодные оды» [Kalte Oden] (1996), „Dubia“ (1999) vereinzelt Beachtung gefunden hatten,[4] wurde das 2003 erschienene dritte Buch mit Gedichten «Конь Горгоны» [Gorgonenross[5]] mit dem von der Moskauer Dichterszene vergebenen Preis «Московский счет»

---

[1] Dank für manchen Hinweis gebührt Henrieke Stahl.

[2] Бак (2009). Alle Übersetzungen ins Deutsche stammen von d. Verf., M.R.

[3] Шульпяков (2002).

[4] Славецкий (1998).

[5] Das geflügelte Pferd, durch dessen Hufschlag die Dichterquelle Hippokrene am Helikon entstand, galt als Kind der Medusa; nach Hesiods „Theogonia“ (V. 276 ff.) entsprang Pegasos aus dem Rumpf der Gorgone, nachdem ihr Perseus den Kopf abgeschlagen hatte (Lermann / Hannig 1965, Sp. 1731 ff.). Titel sowie Titelbild von Amelins Buch erläutert Куллэ (2004).

[Moskauer Wertung][6] ausgezeichnet und in wichtigen Literaturzeitschriften rezensiert[7]. Die folgende Publikation, die Gesamtausgabe «Гнутая речь»[8] [Gebogene Rede] von 2011, war ein noch größerer Erfolg.[9] Inzwischen liegt auch eine Auswahl von Gedichten in deutscher Übersetzung vor.[10] Im Mai 2013 erhielt der Dichter den Alexander Solschenizyn-Preis, der seit 1998 an in Russland lebende russischsprachige Literaten, Literaturkritiker oder Philologen verliehen wird, die sich um die russische Sprache, Literatur und Kultur verdient gemacht haben.[11] Die Begründung der Jury weist auf zwei zentrale Momente hin: Sie beschreibt zum einen das Werk mit dem paradoxalen Begriffspaar Innovation / Experiment *und* Tradition und spricht zum anderen die Breite von Amelins Tätigkeit an. Diese wird nicht „literarisch" genannt, sondern als „aufklärerisch" («просветительский», im Russischen auch im Sinne von ‚Bildung vermittelnd') bezeichnet:

> Максиму Альбертовичу Амелину за *новаторские опыты*, раздвигающие границы и возможности лирической поэзии; за *развитие* многообразных *традиций* русского стиха; за *обширную просветительскую деятельность* во благо изящной словесности.[12]
>
> Maxim Albertowitsch Amelin für seine *innovativen Experimente*, die die Grenzen und Möglichkeiten der lyrischen Dichtung erweitern; für die *Weiterentwicklung* der vielfältigen *Traditionen* des russischen Verses; für die *umfangreiche aufklärerische Tätigkeit* zum Wohl der schöngeistigen Literatur.

---

[6] Nach dem von Wiktor Schklowski beschriebenen Mythos der „Hamburger Wertung" (Гамбургский счет», Шкловский 1990): Die Zirkusringer, deren Siege normalerweise abgesprochen waren, hätten sich einmal im Jahr in Hamburg getroffen, um unter Ausschluss des Publikums im echten Kampf den Besten zu küren. Dies überträgt Schklowski auf die (sowjetische) Literatur, in der nicht z.B. Maxim Gorki, sondern Chlebnikow der wahre Champion sei. Analog versteht sich die „Moskauer Wertung" als Prämierung aus dem Kreis der Literatinnen und Literaten heraus und wird per Abstimmung einer großen Zahl von Akteuren der Poesie-Szene vergeben – und nicht von einer kleinen Expertenjury.

[7] Куллэ (2004), Мамедов (2004).

[8] Амелин (2011a). Im Titel klingt die mythenumwobene poetische Urzeit mit, vgl. Amelins Essay «Поэзия и современность» [Dichtung und Gegenwart] (S. 291-293, S. 292): Für die altindischen Literaturtheoretiker habe die ‚gebogene Rede', d.h. die bewusst erschwerte poetische Sprache, einen Weg zum verborgenen Sinn dargestellt.

[9] Ионова (2011), Житенев (2011), Саломатин (2012), Орлицкий (2012).

[10] Amelin für sich entdeckt hat der bekannte Literaturübersetzer (und Literat) Alexander Nitzberg: Amelin, / Nitzberg (2010a), Amelin / Nitzberg (2013). Siehe auch das Interview Amelin / Nitzberg (2010b).

[11] Amelin war nach Inna Lisnjanskaja (1999), Juri Kublanowski und Olga Sedakowa (beide 2003) der vierte Dichter, der diese Auszeichnung sowie ein Preisgeld von 25 000 $ erhielt. Die Dotierung entstammt einer aus dem Honorar für „Archipel Gulag" erwachsenen Stiftung, so die offiziellen Angaben auf der Seite des Verlags «Русский путь» [Der russische Weg] (Премия Солженицына 2013).

[12] Ebd.; Hervorhebung d. Verf., M.R.

In der Tat kommt in der „Gebogenen Rede“ das gesamte Spektrum von Amelins Kulturarbeit zur Geltung, da anders als in den vorhergehenden Gedichtbänden neben dem poetischen das wissenschaftlich-publizistische Oeuvre sowie Proben aus den Übersetzungen stehen. Neben Amelin, den Dichter, treten der Übersetzer, der Philologe, der Herausgeber, der Literaturkritiker – die Vielfalt der Talente und Hypostasen hebt Artjom Skworzow in seinem Vorwort zu Recht hervor.[13] Dabei ist Amelin kein akademisch profilierter Literaturwissenschaftler und hat auch keine der renommierten philologischen Fakultäten abgeschlossen, sondern eine Fachoberschule mit wirtschaftlichem Schwerpunkt.[14] Man kann wie Skworzow von einem philologischen Naturtalent sprechen[15] und würde Amelin beinahe einen Autodidakten nennen, hätte er nicht das Moskauer Literaturinstitut besucht (1991–1994), an dem auch in postsowjetischer Zeit einflussreiche Gegenwartsautorinnen und -autoren das schriftstellerische Handwerk gelernt und gelehrt haben. Als Dozent arbeitet dort u.a. Andrei Wassiljewski, der Chefredakteur der Literaturzeitschrift «Новый мир» [Neue Welt], in der Amelin debütierte und einen großen Teil seiner Text erstpubliziert hat[16].

Die philologischen und die parallel laufenden literarischen Interessen des Dichters richten sich durchweg auf ungewöhnliche Gebiete und lassen naheliegende Bezugspunkte wie Puschkin, Blok, Mandelstam, die russische Avantgarde oder die europäische Moderne unberücksichtigt.[17] Zum einen interessieren Momente, die die Anfänge der Poesietradition markieren: Amelin hat einige Pindar-Oden aus dem Altgriechischen übertragen,[18] den gesamten Catull nachgedichtet, ebenso die zotigen „Carmina Priapea“[19]. Es gibt auch Psalmenübertragungen (datiert auf

---

[13] Скворцов (2011, S. 5).

[14] Vgl. die Kurzviten auf den Plattformen «Журнальный зал» [Zeitschriftensaal] und «Новая литературная карта России» [Neue literarische Karte Russlands]: Амелин, ЖЗ (2013) und Амелин, НЛКР (2013).

[15] Скворцов (2011, S. 6): «По сути, он прирожденный филолог, даром что без ученой степени.» [Im Grunde genommen ist er ein geborener Philologe, obwohl ohne akademischen Titel.]

[16] Siehe die fortwährend aktualisierte bibliographische Übersicht über die Publikationen in den sog. „dicken“ Literaturzeitschriften“: Амелин, ЖЗ (2013).

[17] Vgl. Славецкий (1998).

[18] Siehe seinen Aufsatz über Pindars Epinikien und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung ins Russische] (Амелин 2011a, S. 385-393) sowie die Nachdichtungen der 12. und 6. Pythischen Ode mit Kommentaren (S. 394-398). Die 12. Pythische Ode erstmals in Амелин (2003, S. 89 ff.). Fünf weitere Epinikien, Erläuterung zum strophischen und metrischen Bau sowie der Übersetzung: Амелин (2004). Die Fortsetzung des Pindar-Projekts: Амелин (2011b).

[19] Приапова книга (2003). Die Catull-Übersetzungen erschienen unter wechselnden Titeln erstmals 1997 im St. Petersburger Verlag „Aleteja“, danach in Neuauflagen bei „Aleteja“, „Wremja“ (Катулл 2005) und „Tekst“. Die Vorworte beider Editionen sowie Übersetzungsproben ebenfalls in Амелин (2011a, S. 324-341 und S. 367-373).

1994–1996)[20], die auf die Übersetzungsprojekte des russischen 17. und 18. Jahrhunderts verweisen. Jüngere translatorische Experimente erkunden noch archaischere Bereiche des Weltkulturerbes wie den altindischen Rigveda (datiert 2009)[21]. Sogar einen Keilschrifttext will Amelin 2004 aus dem Babylonischen nachgedichtet haben[22]. Zu den Exotika kann man vielleicht auch das Interesse für die georgische Dichtung rechnen: Mit einer neuen Übertragung des bekannten Gedichtes „მერანი“ [Merani] des Romantikers Nikolos Barataschwili (1817–1844) schloss der Dichter an die intensiven russisch-georgischen Kulturkontakte des 19. und 20. Jahrhunderts an und reiht sich neben Übersetzergrößen wie Boris Pasternak ein.[23] 2014 hat Amelin, zusammen mit Schota Iataschwili, schließlich einen umfangreichen Band mit russischen Übersetzungen georgischer Gegenwartsdichtung zusammengestellt.[24]

Neben den experimentellen, philologisch fundierten und sorgfältig kommentierten Nachdichtungen[25] engagiert sich Amelin als Herausgeber für weitgehend unbekannte Autoren der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts und bekämpft den Trend, das literarische Geschehen immer stärker auf einige wenige kanonisierte Klassiker zu verknappen:

> Русская поэзия богата великими поэтами, но не стоит из-за этого разбрасываться менее крупными и выдающимися, каждый из которых заложил свой камень в ее основание. Если о степени развития и благополучия общества принято судить по отношению к детям, старикам и инвалидам, то состояние

---

[20] «Переложения трех Псалмов Давидовых» [Nachdichtung von drei Psalmen Davids] (Амелин 2011a, S. 37-40).

[21] «Гимн слагателей гимнов. Из Ригведы X, 71» [Die Hymne der Hymnenschreiber. Nach Rigveda X, 71] (Амелин 2011a, S. 236-237).

[22] «Клинописное послание Глебу Шульпякову. Перевод с вавилонского» [Keilschriftepistel an Gljeb Schulpjakow. Übersetzung aus dem Babylonischen] (Амелин 2011a, S. 200).

[23] Der eigentlichen Übersetzung (Амелин 2011a, S. 420-421) gehen Überlegungen zur möglichst adäquaten (v.a. hinsichtlich der rhythmisch-metrischen Gestaltung) Wiedergabe des Originals voran (Амелин 2011a, S. 415-419). Beides erschien zuvor in der Literaturzeitschrift „Nowyj mir“ (Амелин 2009). Eine weitere Übersetzung aus dem Georgischen (Sasa Twaradse): Амелин (2011a, S. 198-199).

[24] Амелин / Иаташвили (2014). Es handelt sich um eine bilinguale Ausgabe, die auch auf eine georgischsprachige Leserschaft zielt. Von Amelin stammt ein Dutzend Übersetzungen.

[25] Anerkennung zollt z.B. der ausgewiesene Fachmann für Fragen der Versifikation Juri Orlizki: «Начать с того, что Амелин, и в этом трудно подобрать ему соперника, владеет практически всеми типами современного русского стиха […]. И не только владеет, но и с полным пониманием — не в пример многим критикам — пишет об этом и в статьях, и в самих стихах.» [Man kann damit anfangen, dass Amelin, und hier kann man schwer einen Rivalen für ihn ausmachen, praktisch alle Arten des zeitgenössischen russischen Verses beherrscht [...]. Und er beherrscht sie nicht nur, sondern schreibt mit absolutem Sachverstand über sie – im Unterschied zu vielen Kritikern – sowohl in Aufsätzen als auch in den Gedichten.] (Орлицкий 2012) Einen Einblick in Orlizkis Forschungsgebiet bietet sein Aufsatz im vorliegenden Sammelband (Orlizki 2016), in dem auch auf Amelin verwiesen wird.

литературы можно, наверно, оценивать по наличию изданий отечественных писателей второй величины. В России до сих пор ждут не дождутся своих исследователей и издателей многие крупные и в высшей степени оригинальные поэты XVIII–XIX вв. – В.П. Петров, А.А. Ржевский, Н.О. Осипов, Д.П. Горчаков, А.П. Бунина, С.А. Ширинский-Шихматов, В.И. Туманский и многие другие. Корни настоящего и будущего находятся в прошлом, поэтому отсутствие или недостаток изданий старых писателей приводит к неверной ориентации в пространстве не только предыдущей, но и современной литературы и рано или поздно приведет к культурному одичанию.[26]

Die russische Dichtung ist reich an großen Dichtern, jedoch ist das kein Grund, deswegen die weniger bedeutenden und herausragenden zu verwerfen, von denen jeder seinen Baustein zum ihrem Fundament beigesteuert hat. Wenn man über das Entwicklungs- und Wohlstandsniveau einer Gesellschaft üblicherweise anhand des Verhaltens gegenüber Kindern, Alten und Invaliden urteilt, so kann man den Zustand der Literatur wahrscheinlich nach der Präsenz von Ausgaben der nationalen Schriftsteller von zweitrangiger Bedeutung beurteilen. In Russland warten bis heute viele bedeutende und im höchsten Maße originelle Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts auf ihre Erforscher und Herausgeber: V.P. Petrow, A.A. Rschewski, N.O. Ossipow, D.P. Gortschakow, A.P. Bunina, S.A. Schirinski-Schichmatow, W.I. Tumanski und viele andere. Die Wurzeln der Gegenwart und der Zukunft befinden sich in der Vergangenheit, daher führt das Fehlen oder der Mangel an Ausgaben älterer Schriftsteller zu einer falschen Orientierung im Feld nicht nur der vorangegangenen, sondern auch der gegenwärtigen Literatur und führt früher oder später zur kulturellen Verwahrlosung.

Gerade bei halbvergessenen Autoren seien – hier spricht Amelin als Schriftsteller – noch nicht erschöpfte Inspirationsquellen zu finden, beispielsweise im Werk des Odendichters Wassili Petrow (1736–1799), der die Lomonossow'sche Tradition fortsetzte[27] – von ihm wird noch einige Male die Rede sein.

---

[26] Aus: «Писатель для мужчин и дам». Предисловие к «Избранным сочинениям» Александра Е. Измайлова [Ein Schriftsteller für Herren und Damen. Vorwort zu den „Ausgewählten Aufsätzen" von A.E. Ismajlow] (Амелин 2011a, S. 441-454, Zitat 441).

[27] Im Aufsatz «Счастливейший поэт времен Екатерины». Апология Василия Петрова [„Der glücklichste Dichter der katharinischen Ära." Eine Apologie Wassili Petrows] (Амелин 2011a, S. 306-323 bzw. Амелин 2001, S. 243-250): «Читать Петрова – дело непростое, но благодарное, не только для исследователей, в первую очередь – для поэтов, причем именно сегодня, когда в поисках новой образности, иной, чем общепринятая, выразительности думающие поэты готовы забираться в дебри ведического санскрита, погружаться с головой в древнегреческий и латынь, штудировать в оригинале Данта, Вийона или Чосера, даже не представляя себе, какие сокровища валяются у них под ногами.» [Petrow zu lesen ist keine leichte, aber dankbare Angelegenheit, nicht nur für die Forscher, sondern in erster Linie – für die Dichter, und das gerade heute, wo die denkenden Dichter bei der Suche nach einer neuen Bildlichkeit, nach einer anderen als der allgemein üblichen Expressivität dazu bereit sind, in das Dickicht des vedischen Sanskrit vorzudringen, in das Altgriechische und Lateinische unterzutauchen, Dante, Villon oder Chaucer im Original zu lesen, während sie nicht einmal eine Vorstellung davon haben, welche Schätze zu ihren Füßen herumliegen.] (Амелин 2011a, S. 323.)

Das Plädoyer, Unbekanntes zugänglich zu machen, bleibt bei Amelin kein Lippenbekenntnis. Er edierte schon in den 1990ern eine Werkauswahl des berühmt-berüchtigten Graf Chwostow (1757–1835), über dessen „Graphomanie“ die Crème de la crème der Romantik spottete bzw. an dessen negativem Vorbild sie ihr eigenes Talent schärfte.[28] Der Dichter veröffentlichte auch eine Textauswahl von Alexander Ismajlow (1779–1831),[29] einem weitgehend vergessenen Autor des 19. Jahrhunderts, und ermöglichte als neuer Chefredakteur des renommierten Verlags „OGI“ im gleichen Jahr eine Ausgabe klassizistischer Oden und Elegien von Alexander Sumarokow samt wissenschaftlichem Apparat und Aufsätzen.[30] Aktuell richtet sich das Augenmerk auch auf editorische Lücken in der Literatur des 20. Jahrhunderts, so sind bei „OGI“ inzwischen Ausgaben von Alexander Wedenski (2010), Konstantin Waginow (2012) und Sergei Neldichen (2013) erschienen.

In publizistischen Beiträgen äußert sich Amelin als erudierter Gesprächspartner immer wieder zur Frage, was Dichtung / Lyrik eigentlich ist bzw. sein kann und wie sie in den verschiedenen Epochen und Kulturen funktionierte. Er kritisiert Klischees, ob es nun gegen die «гражданская поэзия» (der passendste deutsche Terminus wäre ‚engagierte‘ oder ‚politische Lyrik‘)[31] oder konventionelle Erlebnislyrik[32] geht. Lange Zeit stieß auch die vers libre-„Mode“ bei ihm auf Ablehnung,[33] wahrgenommen als Verfremdung und Verfall der Formen, gegen die ein

---

[28] Хвостов (1997). Das Vorwort «Граф Хвостов: писатель и персонаж» [Graf Chwostow: Schriftsteller und Figur] (S. 5-12) ist wiederabgedruckt in: Амелин (2011a, S. 277-290). Zu den kritischen Wertungen der Zeitgenossen siehe insbesondere S. 277 ff. Auf die Bedeutung des graphomanen Grafen in Amelins zweitem Buch „Dubia“ geht Koslow (Козлов 2009, S. 63) ein.

[29] Измайлов (2009). Amelins Vorwort ebenfalls in: Амелин (2011a, S. 441-454).

[30] Сумароков (2009).

[31] Siehe Amelins Diskussionsbeitrag zum Thema «Поэзия и гражданственность» [Dichtung und politisches Engagement] (Амелин и др. 2002). Als separater Essay «Поэт и/или гражданин. О „гражданственности“ в поэзии» [Dichter und/oder Bürger. Über das „staatsbürgerliche Engagement“ in der Dichtung]: Амелин (2011, S. 302-305).

[32] In: «Счастливейший поэт времен Екатерины» (Амелин 2013a, S. 308-309).

[33] Z.B. in der Rezension «Поверх молчания и говорения. О книге «Фифиа» Олега Чухонцева» [Über Schweigen und Sprechen hinaus. Über Oleg Tschuchonzews Buch „Fifia“] (Амелин 2013a, S. 355-358, Zitat 357-358; Kursive d. Verf., M.R.): «Ряд стихотворений книги открывает новые возможности русского ритмического стиха. Чухонцев […] нашел некую альтернативу – стих, обладающий безграничными возможностями, промежуточный между белым (с иногда проявляемой рифмой) ритмическим стихом и *верлибром западноевропейского разлива, чуждым свойствам русского языка, имеющего помимо фразового ударения сильнейшее словесное.*» [Eine Reihe von Gedichten eröffnet neue Möglichkeiten des russischen rhythmischen Verses. Tschuchonzew hat (…) eine Alternative gefunden – einen Vers, der über unbegrenzte Möglichkeiten verfügt, eine intermediäre Form zwischen dem rhythmischen Blankvers (mit manchmal hervortretendem Reim) und *dem Vers libre westeuropäischer „Abfüllung“, der den Eigenschaften der russischen Sprache fremd ist, welche neben der Satz- auch eine sehr starke Wortbetonung aufweist.*]

ganzes Arsenal weitgehend unausgeschöpfter metrischer Möglichkeiten (von antiken Formen bis hin zu tonischen Metren) ins Feld geführt wurden. In jüngster Zeit hat der Dichter die radikale Ablehnung allerdings modifiziert (und 2007 den „ersten russischen *vers libre*“ aus dem Jahr 1738 entdeckt).[34]

2011–2012 arbeitete Amelin zusammen mit Musikern (u.a. Sergei Letow, der ältere Bruder des bekannten Rockmusikers Jegor Letow) und dem Literaturkritiker Alexander Alexandrow an einem weiteren Experiment, das das theoretische mit dem praktischen Suchen nach dem Wesen der Poesie verbindet: Zur Musik intonierte er seine Übertragungen aus Rigveda, Pindar, Catull wie auch originäre Texte[35] und kehrte zu den Wurzeln der Lyrik zurück, für die nicht die persönlich-emotionale Perspektive gattungskonstitutiv war, sondern die musikalische Begleitung.[36]

Zumindest ein Teil der vielen Interessen, Aktivitäten und Positionen, die in diesem bio-bibliographischen Überblick angeklungen sind, sollen im Folgenden exemplarisch in der poetischen Praxis des Dichters gezeigt werden. Ausgewählt für diesen Einblick in das Schaffen wurde eines der zahlreichen Gedichte Amelins, die sich in die Gattungstradition der Ode einschreiben. Bei einem Autor, der sich so stark für die Literatur des 18. Jahrhunderts interessiert, verwundert dieser Schwerpunkt nicht, handelt es sich doch um das lyrische Leitgenre des russischen Klassizismus. Gleichzeitig führen die gattungsgeschichtlichen Wurzeln zurück zu antiken Vorbildern – zu den von Amelin in Auswahl übersetzten Pindar’schen „Epinikien“, die zusammen mit Horaz’ „Carmina“ als Grundlage des Genres angesehen wurden.[37] Programmatisch trug Amelins erster Gedichtband von 1996

---

[34] «Младенчествующая речь. К 270-летию русского свободного стиха» [Rede in Kinderschuhen. Zum 270-Jährigen des russischen freien Verses] (Амелин 2011a, S. 402-414).

[35] Амелин / Александров / Летов (2011).

[36] Robbins (1999, S. 586).

[37] Die griechische Antike selbst kannte keine scharf umrissene Gattung ‚Ode‘, ᾠδή bedeutete eigentlich sehr unspezifisch ‚Gesang‘ und konkurrierte mit synonymen Bezeichnungen. Nach der Zeitenwende bürgerte sich der Begriff allmählich für lyrisch-persönliche Dichtung ein (Harmon 2000). Die späteren Theoretiker, insbesondere die französischen Klassizisten, bemühten sich, aus den sehr verschiedenen antiken Vorläufern (neben die Pindar’sche und Horaz’sche trat noch die anakreontische Ode – weiterhin die Psalmen) eine einheitlichen Theorie zu generieren.

Wo genau die Grenzen speziell der *russischen* Ode bzw. einzelner Untergattungen verliefen und wie sich die Regeln für diese Grenzziehungen wandelten, ist in der Forschung bis heute nicht endgültig geklärt, vgl. Погосян (1997). Pogossjan untersucht die panegyrischen Gedichte, die Vertreter der beiden zentralen Bildungsinstitutionen der Zeit, der Akademie der Wissenschaften und der Kadettenanstalt (Сухопутный корпус), an die Zarin adressierten. Die jeweils gewählte Genrebezeichnung hänge vom Moment der korporativen Zugehörigkeit des Oden-Dichters ab – die Akademiemitglieder schrieben in Erfüllung ihrer Pflicht Oden, die Kadetten wählten offenere Formen.

den Titel «Холодные оды» [Kalte Oden]. In der „Gebogenen Rede“ führen mehrere Gedichte die Gattungsbezeichnung im Titel:

– «Классическая о д а В.В. Маяковскому» [Klassische Ode an W.W. Majakowski], 1997–1998;[38]

– «О д а безногому» [Ode an einen Einbeinigen], 1999;[39]

– «Пространная о д а на новотысячелетие» [Ausführliche Ode auf die neue Jahrtausendwende], 2001–2003, nach Pindar'schem Muster mit Strophen, Antistrophen und Epoden;[40]

– «Запоздалая о д а Екатерине Великой, Императрице и Самодержице Всероссийской, при воззрении на зыбкое отражение памятника Ея в луже декабрьским вечером 2006 года» [Verspätete Ode an Katharina die Große, Kaiserin und Selbstherrscherin aller Reußen, bei Ansicht des schwankenden Spiegelbilds Ihres Denkmals in einer Pfütze eines Dezemberabends im Jahre 2006], 2006–2010.[41]

Als Ode sind auch weitere Texte einzuordnen, beispielsweise:

– «На возведение в Москве памятника Петру Великому, чуть не взорванного некими злоумышленниками, творимого коими беззакония сочинитель оказался невольным свидетелем, прогуливаясь мимо» [Auf die Errichtung in Moskau eines Denkmals für Peter den Großen, beinahe in die Luft gesprengt von einem Missetäter, von dessen begangener Gesetzwidrigkeit der Verfasser unfreiwilliger Zeuge wurde, als er vorbeiging], 1998, ebenfalls nach Pindar.[42]

Ausgewählt wurde aus diesem Fundus der jüngste der Oden-Texte, dessen überlanger Titel im Weiteren als „Verspätete Ode“ abgekürzt wird. Datiert ist das Gedicht auf den Zeitraum von 2006 bis 2010. 2011 wurde es in der „Gebogenen Rede“ und kurz zuvor in der literarischen Zeitschrift „Deti Ra“ [Kinder des Ra] abgedruckt – von letzterem Veröffentlichungskontext wird noch die Rede sein.[43]

Alexejewa (Алексеева 2005, S. 20 ff.) beschreibt unterschiedliche Definitionsansätze und verschiedene Entwicklungsstadien in der Poetik-Theorie, die bei der Form ansetzten: Anfangs habe sich das Vorhandensein von regelmäßigen Strophen als notwendiges formales Charakteristikum etabliert, dann sei allmählich eine Verengung auf eine gerade Anzahl von Versen und schließlich die Favorisierung von 10 zu beobachten. Ein ganz anderes Verständnis zeigt sich in Derschawins Abhandlung «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» [Überlegungen zur lyrischen Dichtung oder über die Ode] – für ihn ist die Ode die zentrale Gattung der Lyrik, die sich durch Charakter und Intensität der Empfindung und hieraus folgende Prinzipien auszeichnet.

Die gängigen Literaturlexika vereinfachen die Gattungsgeschichte (Гаспаров 2001, Sp. 684 f.; Артемова 2008, S. 151 f.) und vernachlässigen den Aspekt der Heterogenität. Kwjatkowskis klassisches Nachschlagewerk gibt eine Normstrophe an (Квятковский 1966, S. 178 f.). Gasparow spricht sogar von einem bestimmten Metrum (Гаспаров 2001, Sp. 685).

[38] Амелин (2011a, S. 96-97).

[39] Ebd., S. 130.

[40] Ebd., S. 157-160.

[41] Ebd., S. 222-223.

[42] Ebd., S. 114-116.

[43] Амелин (2010).

Amelins „Verspätete Ode“ soll nun zum einen Aufschluss darüber geben, wie Dichtung gerade aus dem literarischen Erbe entfernter Kulturformationen Impulse gewinnen kann, die zur Ausweitung der Grenzen des Bekannten und somit zur poetischen Innovation führen. Als wichtige Bezugspunkte dienen hierbei das russische 18. Jahrhundert und die Antike mit ihren spezifischen literarischen und literaturwissenschaftlichen Traditionen. Zentral für die Untersuchung sind neben dem Abgleich mit der prototypischen Ode die visuelle Dimension des Textes und das Moment der Ekphrasis: Amelins Gedicht weist nicht nur überraschend viele Oden-Charakteristika auf, sondern erweist sich als ikonisches Figuren- und intermediales Bildgedicht.

Zum anderen wird das Gedicht hinsichtlich seiner Strategien der Vermittlung des 18. Jahrhunderts analysiert. Amelin entwirft ein komplexes Bild des katharinischen Zeitalters, das in Form von faktischen und intertextuellen Bezügen aufscheint. Besonders augenfällig sind die verrätselten Kurzcharakteristika der heroischen Helfer Katharinas II., die näher erläutert und auf eine mögliche intertextuelle Herkunft hin untersucht werden. Die Vergangenheit erwacht in der „Verspäteten Ode“ in der Perspektive des 21. Jahrhunderts zum neuen Leben, die vieles kritisch betrachtet und Ambivalenzen in das der Gattung geschuldete Herrscherlob einflicht. Mehrere dieser Kritikpunkte weisen Parallelen zu Wertungen von Derschawin auf. Schließlich ist auf Strategien der Verlebendigung der Vergangenheit hinzuweisen – das 18. Jahrhundert soll für die heutige Leserschaft anschaulich werden. Dabei führt das Anlegen historischer Perspektiven den Sprecher („das lyrische Ich“) am Ende zur poetologischen Selbstreflexion, die die Gegenwart an der Vergangenheit misst und die Motivation des eigenen Schreibens bezeichnet.

2. Tradition und Innovation

Für die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Innovation bzw. danach, ob die Ausrichtung an der literaturhistorischen Vergangenheit bei Amelin tatsächlich Impulse für Neuerungen bereithält oder nur zu Epigonalität führt, bietet sich die „Verspätete Ode“ insbesondere deswegen an, da der erste Leseeindruck überrascht. Gerade vor dem Hintergrund prototypischer Vertreter der Gattung – den klassizistischen Oden von Trediakowski, Lomonossow, Sumarokow – erfährt die Leserin oder der Leser kein Wiedererkennen bekannter Muster, sondern Befremden.

2.1. Ode oder nicht Ode

Gegen die Erwartungshaltung verstößt insbesondere die irritierende Gedichtform: Es fehlen für die „klassische“ Dichtung (zwischen der zweiten Hälfte des 18. und dem Ende des 19. Jahrhunderts) prototypische Merkmale wie der Reim und das regelmäßige syllabotonische Metrum. Eine Unterteilung in abgeschlossene, ho-

mogene, durch die gewohnten Leerzeilen graphisch markierte Strophen ist ebenfalls nicht zu erkennen. Weiterhin sind die Verse von extrem ungleicher Länge (die Amplitude schwankt von einer bis zu gut 40 Silben) und gehen häufig in Form von Enjambements ineinander über. Hier nach einer konventionell geregelten Folge von betonten und unbetonten Silben zu suchen, ist eigentlich müßig. Man möchte von vers libre sprechen, jedoch stimmt die diesbezügliche Aussage des Dichters vorsichtig:

> Я думаю, что вот этот эксперимент оды, написанной не-одическим как бы стихом, а каким-то альтернативным, да, то ли верлибром, то ли еще каким-то […].[44]
>
> Ich denke, dass das ein Experiment einer Ode ist, die in einem sozusagen nicht-odischen Vers geschrieben ist, und zwar einem alternativen, ja, vielleicht im vers libre, vielleicht in einem anderen […].

Angesichts von Amelins Vorlieben für ungewöhnliche metrische Organisationsprinzipien ist hier genauer nachzuforschen, denn es scheint kein „reiner“ vers libre vorzuliegen. In Frage kämen beispielsweise in den modernen Literaturen wenig gebräuchliche antike Metren bzw. im Rahmen von Übersetzung entwickelte Entsprechungen. Weiterführend ist ein Modell, das Amelin selbst in einer Einleitung zu seinen Pindar-Übersetzungen anspricht.[45] Derschawin habe in seinem Gedicht «Г. Озерову, на приписание Эдипа» [An G. Oserow, auf die Zuschrift des Ödipus] drei- und zweisilbige Versfüße in einer Verszeile kombiniert und damit ein russisches Analogon für die pindarischen Daktyloepitriten geschaffen (allerdings beginnen Derschawins Verse unbetont, d.h. es handelt sich um eine Kombination von anapästischen und jambischen Einheiten). In der „Verspäteten Ode“ zeigt sich, gerade in den längeren Versen, eine vergleichbare rhythmische Struktur, bei der auf eine betonte Silbe eine oder zwei unbetonte folgen, die nicht-realisierten Betonungen mitgerechnet. An Versanfang und -schluss stehen meist unbetonte, aber auch betonte Silben, jedoch niemals so, dass betontes Ende und betonter Anfang aufeinandertreffen. Weder Silben- noch Betonungszahl sind streng geregelt. Zur Illustration die V. 11-20, mit vereinfachter metrischer Notation[46]:

Ни перстней, ни табакерок,	-/-(/)--/-
усыпанных алмазами, не жду!	-/-(/)-/-(/)-/
Легко воспевать и выгодно	-/--/-/--
живых, сребра и злата от них,	-/-/-/--/
высоких чинов и званий взыскуя,	-/--/-/--/-
верный доход сулящих владельцу	/--/-/--/-
имений, и прочих благ и стяжаний,	-/--/-/--/-
устойчивых и непреложных! Любой	-/--(/)--/--/

[44] Im Interview mit Pjotr Aleschkowski (Амелин / Алежковский 2010).

[45] Амелин (2011b).

[46] Unbetonte Silben: -, betonte Silben: /, nicht realisierte Betonungen: (/).

певец о том помышляет с надеждой -/-/--/--/-
тайной иль явной, но обоснованной. /--/-/--/--

In der „Verspäteten Ode“ steht also ein flexibles Metrum, das sich an der Grenze zum vers libre hält. Der Text fließt ungehemmt und wird durch keine ‚hohen‘ Form-Hindernisse beengt. Durch die genannten Normabweichungen setzt sich die „Verspätete Ode“ radikal von der literarischen Tradition gerade des 18. Jahrhunderts ab, dessen Energie darauf konzentriert war, poetische Normen zuerst zu definieren und dann möglichst genau in der Praxis umzusetzen.

Nach dieser Negativbilanz sind jedoch auch Charakteristika zu nennen, die sich in den literarischen Erwartungshorizont einfügen: Die im Titel vorgenommene explizite Gattungszuordnung wird durch die Adressierung an eine Zarin sowie die Erwähnung von Ort und Zeit der Niederschrift (bzw. des Schreibanlasses) gestützt, die den Text in die Tradition der ‚feierlichen‘[47] bzw. ‚Fest-Ode‘ («торжественная ода») einordnen. Wie sie ist Amelins Gedicht Gelegenheitsdichtung, preist aber keinen repräsentativen Staatsakt, sondern wählt eine zufällige Begegnung – den Anblick des Katharina-Denkmals in St. Petersburg – als rein formalen Schreibanlass. Dieses spielerische Element sowie die Tatsache, dass auch Kritik geäußert wird, erinnern an Derschawins Oden auf Katharina II., die als letzter Höhe- und Umschlagspunkt der Gattung gelten. In der berühmten „Feliza“ wird ebenfalls kein offizielles Ereignis besungen, sondern die Ode erwächst aus einer spontanen und imaginären Begegnung mit einer Figur aus einem von Katharina verfassten didaktischen Märchen, die für die Zarin steht.

Auch sprachlich erinnert der Text an das 18. Jahrhundert, bietet v.a. eine bewusst erschwerte Lektüre. Die Sätze sind überaus lang und verschachtelt, es häufen sich Partizipial- und Adverbialpartizipial-Konstruktionen, eine große Zahl von Inversionen ist aufzulösen. Die Leserinnen und Leser müssen sich – in mehreren Lektüreschritten – durch die oft umfangreichen syntaktischen Einschübe ersten und zweiten Grades hindurcharbeiten, immer darauf bedacht, den syntaktischen Kern im Blick zu behalten, z.B. bei dieser Satzperiode:

[…] Мне же,
не летописцу, но певцу позднорожденному,
по созвучию научившемуся слова подбирать
и по мере укладывать, строй и порядок, предписанный
сводом правил неколебимых, безжалостно и хладнокровно
разрушающему, ради создания и утверждения новых,
свой приговор выносить издалека не пристало.
(V. 38-44)

[…] Mir aber,
keinem Chronisten, sondern einem spätgeborenen Dichter,
der nach ihrem Wohlklang die Wörter auszusuchen gelernt hat

[47] Zur Bedeutungsabweichung von «торжественный» gegenüber dem zugrunde liegenden deutschen ‚feierlich‘: Алексеева (2005, S. 7). Mir erscheint das Kompositum ‚Fest-Ode‘ am treffendsten.

und nach Maß zusammenzulegen, der Zucht und Ordnung, vorgeschrieben
von einer Sammlung unverrückbarer Regeln, gnadenlos und kaltblütig
verletzt, um der Erschaffung und Festigung neuer willen,
steht es nicht an, aus der Ferne mein Urteil zu sprechen.

Was die Lexik betrifft, so stammen viele Wörter aus dem poetischen Grundwortschatz des 18. Jahrhunderts, z.B. die frequenten Archaismen «*зла*то», «*сре*бро», «п*ии*т», «зер*ц*ало» [‚Gold', ‚Silber', ‚Poet', ‚Spiegel'], die die russische Leserin / der Leser routiniert auf ihre nur leicht abweichenden standardrussischen Synonyme zurückführen kann. Andere Lexeme (im Zitat kursiv markiert) sind weniger bekannt und fordern ein gewisses Maß an kontextueller Erschließung:

Легко *воспевать* и выгодно
живых, сребра и злата от них,
высоких чинов и званий *взыскуя*,
верный доход *сулящих* владельцу
имений, и прочих благ и *стяжаний*,
устойчивых и *непреложных*!
(V. 13-18)

Leicht sind zu rühmen und vorteilhaft
die Lebenden, Gold und Silber von ihnen,
hohe Stellungen und Titel erstrebend, die stetes
Einkommen versprechen dem Inhaber
von Ländereien, und von weiteren Gütern und Erwerbungen,
dauerhafter und unantastbarer!

Im Ganzen betrachtet ist der Text allerdings *keine* glatte klassizistische Stilisierung, die die Originale möglichst genau nachahmt und auf die Wiederholung von Bekanntem zielt. Es handelt sich um einen verfremdenden Text, den man als Übertreibung, Parodie oder Karikatur wahrnimmt. Die Syntax ist über das vernünftige Maß hinaus verschachtelt und grotesk überdehnt, wohingegen bei Michail Lomonossow als prototypischem Odendichter die Sätze von überschaubarer Länge sind. Syntaktisch-semantische Einheiten fallen dort formstreng mit den Vers- und v.a. mit den Strophengrenzen zusammen, während sich die Satzperioden hier über solche formalen Hindernisse hinwegsetzen. Was die Lexik betrifft, fragt man sich an mehreren Stellen, ob das 18. Jahrhundert entsprechende Ausdrücke überhaupt kannte, und liest sie als bewusst kreierte „unfreiwillige" Komik. Besonders fällt hier eine Kette von Substantivierungen ins Auge. Neben gebräuchliche Nomina agentis («ходок», wörtlich ‚Geher', auch: ‚Abgesandter', hier im Sinne von: ‚Reisender'; воспитатель ‚Erzieher') treten ungewohnte Ableitungen, die gerade durch ihre Häufung in V. 55-59 humorvolle Konnotationen annehmen:

ощипыватель (→ ощипывать: ‚rupfen, zupfen'),
заключитель (→ заключить: [Frieden] schließen'),
разитель (→ разить: ‚schlagen, treffen, bezwingen')
расплодительница (→ расплодить: ‚züchten, vermehren')
возвеститель (→ возвестить: ‚feierlich verkünden')

Ein stilistisches Vorbild für Amelin könnte hier Wassili Petrow gewesen sein, einer seiner Lieblingsautoren, von dem schon die Rede war. Er wurde für seinen archaisch-hyperbolisch-ungelenken Stil von vielen Zeitgenossen kritisiert. Amelin selbst gibt folgende Charakteristik:

> Такого количества славянизмов, такого обилия архаичных синтаксических форм, сколько находится в любой отдельно взятой оде Петрова, нет во всех поэтических сочинениях Ломоносова, не говоря о других поэтах, работавших в жанре оды. Архаические формы языка, новословия и причудливая строфика создают эффект чрезвычайной затрудненности и нагруженности поэтической речи, ту содержательную темноту, которая дороже иной пустозвонной ясности. [48]
>
> Eine derartige Menge von Slavismen [gemein ist: Kirchenslavismen], ein derartigen Überfluss an archaischen syntaktischen Formen, wie man in jeder einzelnen von Petrows Oden findet, gibt es in allen poetischen Texten Lomonossows zusammengenommen nicht, ganz zu schweigen von anderen Dichtern, die im Oden-Genre gearbeitet haben. Die archaischen Sprachformen, Neologismen und die skurrile Strophik bewirken einen Effekt von außergewöhnlicher Erschwerung und Beladung der poetischen Rede, jene inhaltliche Dunkelheit, die wertvoller ist, als manch andere hohlklingende Klarheit.

Neben der expliziten Gattungszuordnung, dem formalen Schreibanlass, der (übertrieben) archaisch-buchsprachlichen Diktion ist noch ein weiteres, zentrales Charakteristikum der Ode im Text angelegt, wenn auch in starker Abwandlung. Bei genauerem Hinsehen findet sich die „prototypische“ Odenstrophe, wie sie Kwjatkowski oder Gasparow beschreiben: Eine Ode setze sich zusammen aus Strophen à 10 Versen[49] (allerdings sahen das 18. und 19. Jahrhunderte hier weit größere Spielräume, als es heutige Literaturlexika suggerieren[50]). Bei Amelin ist diese Einteilung in Einheiten à 10 Verse als Strukturprinzip vorhanden – in ungewohnter Form, so dass manche/r sie übersehen mag. Die Zeileneinrückungen am linken Rand sind unterschiedlich, allerdings nicht willkürlich gesetzt. Der Abstand zum Seitenrand wird alle zehn Verse um einen Tabstopp vergrößert. Über dieses originelle Verfahren werden – während übliche Marker wie Leerzeilen, Reimschema, prosodisch-syntaktische Pause fehlen – Strophen mit der prototypischen Länge ausgegliedert. Dass weiterhin jeder zweite Vers stärker eingerückt ist, schafft kleinere Einheiten von je zwei Versen und ähnelt damit von der Funktion her Paarreimen.

---

[48] Im Vorwort zur Petrow-Ausgabe (Амелин 2011a, S. 319 f.).

[49] Siehe Fußnote 37.

[50] Vgl. z.B. die Definition der ‚Ode‘ um 1800 im ersten Akademiewörterbuch: «Греч. родъ пѣснословенїя лирическаго, раздѣленнаго на строфы, состоящїя изъ стиховъ одинаковой мѣры и числа. Слогъ оды долженъ быть важный и возвышенный.“ (Словарь Академiи российской 1971, Bd. 4, Sp. 210) [Griech. Genus der lyrischen Liedkomposition, in Strophen unterteilt, aus Versen gleichen Maßes und Zahl bestehend. Der Stil der Ode muss gewichtig und erhaben sein.]

2.2. Die Ode – als visuelles Gedicht

Diese ungewöhnliche Realisierung der Verszeile, die nicht nur am linken Rand durch Tabstopps versetzt ist, sondern sich am rechten Rand zuerst allmählich verbreitert und gegen Ende wieder abnimmt, ist hiermit natürlich noch nicht erschöpfend erklärt. Die verschieden langen Verse setzten sich nicht nur zu 7 Strophen à 10 Versen und einer Vielzahl von Verspaaren zusammen, sondern bilden einen Umriss, in dem die oder der Ortskundige das Denkmal von Katharina II. erkennt, das in St. Petersburg vor Nationalbibliothek und Alexandrinski-Theater steht.[51] Die in der Literaturzeitschrift „Deti Ra“ abgedruckte Textfassung stützt diese Identifizierung, denn hier ist das Denkmal durch den Relativsatz „das auf dem Newski Prospekt in St. Peterburg [steht]“ («памятник, что на Невском проспекте в Санкт-Петербурге») genau bezeichnet. D.h., die graphische Form bildet den visuellen Eindruck nach, der als Schreibanlass des Textes dient, nämlich besagtes Monument bzw. dessen Spiegelbild. Der Gedichttitel benennt als auslösendes Moment die Reflexion des Denkmals in einer Pfütze («при воззрении на зыбкое отражение памятника Ея в луже»), und in der Tat ahmen die alternierend gegeneinander versetzten Verse besagte „schwankende Reflektion“ nach, nämlich die Wellen auf der Wasseroberfläche. Diese Interpretation wird in einem Interview bestätigt; als weitere, sekundäre Interpretation klingt in Amelins Gespräch mit Aleschkowski die Möglichkeit an, im Text eine Landkarte zu sehen.[52]

---

[51] Errichtet wurde das Denkmal unter Alexander II. anlässlich des 100. Jubiläums der Thronbesteigung von Katharina II. Die Einweihung fand am 24.11 (06.12.) 1873 statt. Informationen zum Denkmal lassen sich im Internet finden, z.B. in der russischen Wikipedia (Suchbegriff: Памятник Екатерине II – Санкт-Петербург), ebd. auch Fotos. Daten sowie genauere Beschreibungen der Anlage bieten Kunstführer (z.B. Веснина 2008, S. 129-154). Allerdings fehlen auch hier über die reinen Fakten hinausgehende Interpretationen sowie Erläuterungen zur Bedeutung des Denkmals.

[52] Im Rahmen der Radio-Sendung „ABC des Lesens“ (Азбука чтения) des „Kulturradios“ (радио «Культура»): Амелин / Алежковский 2010 (ab Min. 8:40); Transkription und Übers. der Verf., M.R.

Амелин: Я думаю, что вот это такой эксперимент оды написанной не-одическим как бы стихом, а каким-то альтернативным, да, то ли верлибром, то ли еще каким-то ...	**Amelin:** Ich denke, dass das hier so eine Art Experiment einer Ode ist, die in einem sozusagen nicht-odischen Vers geschrieben ist, einem alternativen, ja, entweder vers libre, oder irgendeinem …
Алежковский: ... александрийским...	**Aleschkowski:** … Alexandriner…
Амелин: ... то ли александрий... – хотя она строфическая, стихотворение имеет строфы четкие, вот, и имеет вот такой специфический...	**Amelin:** […] oder einem Alexandr… – obwohl, sie ist strophisch, das Gedicht hat genaue Strophen, ja, und hat so einen spezifischen…
Алежковский: ... рисунок ...	**Aleschkowski:** … Umriss …
Амелин:... рисунок ...	**Amelin:** …. Umriss…
Алежковский: ... похоже на парус...	**Aleschkowski:** … ähnlich wie ein Segel…

Somit ist Amelins Ode – so paradox diese Kombination auch sein mag – ein Figurengedicht, ähnlich den Panflöten, Beilen und Altären der antiken Literatur[53] oder den Kreuzen, Wellen und Pyramiden des russischen 18. Jahrhunderts.[54] Die dominante visuelle Dimension passt zu dem erwähnten Zurücktreten auditiver Komponenten wie Metrum und Reim sowie der syntaktischen Hyperkomplexität. In der Tat ist Amelins Gedicht kaum für den Vortrag bzw. das Hören geeignet. Auch wenn der Autor seinen Text in gelesener Form und sogar mit Musikbegleitung präsentiert[55] – die „Verspätete Ode“ bleibt ein primär für die Augen bestimmtes Gedicht, das ein konzentriertes Erlesen fordert. Insofern lässt sie sich auch als Wortmeldung eines versierten Kenners des 18. Jahrhunderts zur philologischen Diskussion darüber lesen, ob die Ode ein ihrem Wesen nach eher für den rhetorischen Vortrag konzipierter Text (im Anschluss an Tynjanow[56]) oder ein Lesetext gewesen sei: ein hochwertiges Druckerzeugnis, das überreicht wurde und primär als dekoratives Objekt fungierte.[57] Zumindest in der „Verspäteten Ode“ wird letztere Möglichkeit präferiert.

Die Ausgestaltung der Ode als Figurengedicht verbindet also eine Gattung des 18. Jahrhunderts mit auf Innovation angelegten Momenten. Gerade das visuelle Gedicht, das zwar ebenfalls auf eine lange Geschichte zurückblickt, jedoch von der historischen (und aktuellen) Avantgarde als künstlerische Alternative zum reinen Text kultiviert wurde, demonstriert die vergessene Avantgardizität der älteren Literaturepochen. Der Publikationskontext von Amelins Gedicht ist hier symbolisch: Die Erstpublikation erfolgte in der Literaturzeitschrift „Deti Ra“, deren Herausgeber Jewgeni Stepanow in weiteren Poesiezeitschriften wie „Futurum Art“ und „Drugie“ speziell der visuellen neoavantgardistischen Dichtung Publikationsorte eröffnet. In „Deti Ra“ werden auch „konventionelle“ Texte veröffentlicht,

Амелин: ... да, похоже на парус, или карту России ...	**Amelin:** … ja, ähnlich wie ein Segel, oder eine Karte Russlands…
Алежковский: ... СССР ...	**Aleschkowski:**… der UdSSR…
Амелин: ... или даже карту СССР, Российской Империи, может быть, в несколько гипертрофированном…, хотя он на самом деле является именно вот этим отражением в реальной луже мной увиденным в 2006-ом году.	**Amelin:** … oder sogar eine Karte der UdSSR, des Russländischen Imperiums, vielleicht, in einem etwas hypertrophen…, obwohl er [der Umriss] in Wirklichkeit eben das Spiegelbild in einer realen Pfütze darstellt, das ich 2006 gesehen habe.

[53] Luz (2010, S. 327 ff.).

[54] Бирюков (2003, S. 236 ff.).

[55] Vgl. die Deklamation im Rahmen der erwähnten Radiosendung Амелин / Алежковский (2010), mit Musikbegleitung: Амелин / Александров / Летов (2011).

[56] Im Aufsatz «Ода как ораторский жанр» [Die Ode als Gattung der Rede] (Тынянов 1972). Verstärkt wird diese These im Kommentar einer von Toddes u.a. besorgten Ausgabe, die die Studie in den Kontext der „Ohrenphilologie“ einordnet (Тынянов 1997, S. 490 ff.).

[57] Klein (2008, S. 85). Er bezieht sich auf Панов / Ранчин (1987, S. 176 f.).

hier treffen sich Avantgarde und Tradition – der ideale Ort für Amelins visuelle Ode.

2.3. Traditionen der Ekphrasis

Die „Verspätete Ode“ bildet als Figurengedicht aber nicht nur ein Objekt direkt ab und nimmt ikonisch auf den Schreibanlass Bezug. Die Skulpturengruppe des Katharina-Denkmals diffundiert auch in den Text. In dem unteren Viertel des Gedichts wird auf die zu Füßen der Zarin in Bronze gegossenen prominenten Helfer und eine Helferin Bezug genommen. Derartige Texte bzw. Textpassagen, die ein Kunstobjekt (Skulptur, Bild, Architektur usw.) beschreiben, bezeichnet die neuere Literaturwissenschaft häufig als „Ekphrasis“[58] – ein partielles Synonym wäre das deutsche „Bildgedicht“,[59] man kann terminologisch auch auf die „Intermedialitätsforschung“ als übergeordnetes Paradigma zurückgreifen.[60]

Die antike Literatur hält viele prominente Beispiele für Ekphrasis bereit: die Beschreibung des Schilds des Achilles in der „Ilias“, Philostratos' Bildergalerie, die Tore Karthagos in der „Aeneis“, die Actaeon-Statuengruppe bei Apuleius u.v.a.m. Solche Kunstbeschreibungen spielen oft mit den unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten der *artes*[61] und arbeiten mit den Paradoxien von Statik – Dynamik, Erstarrung – Lebendigkeit (vgl. z.B. die Bewegungen und Laute in der homerischen Schildbeschreibung).[62] In vielen Texten reflektiert das auf dem Kunstobjekt Abgebildete über Geschehenes oder deutet auf den zukünftigen Gang der Ereignisse hin (z.B. bei Apuleius), dient somit als metaliterarischer Kommentar. Häufig werden Interpretationsleistungen der Leserin bzw. des Lesers eingefordert, indem das Dargestellte geschickt verrätselt wird. Ein weiterer Ansatz untersucht insbesondere die Perspektivität der Beschreibungen, beispielsweise Aeneas' selektive und interpretative Wahrnehmung der auf den karthagischen

---

[58] Eigentlich ist diese aktuell in den Philologien dominierende Definition fehlerhaft. Die antike Rhetorik verstand unter „Ekphrasis“ (gr. ‚Beschreibung‘, analog das lat. *descriptio*) eine besonders anschauliche Schilderung, „ein Vor-Augen-Stellen“, ohne ein spezifisches Objekt zu implizieren. Dieses Verständnis blieb bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts unbestritten, bis Leo Spitzer mit seiner Arbeit über Keats „Ode on a Grecian Urn“ (1955) eine neue Definition gab, die weit in die modernen Philologien ausstrahlte und wohl zu besagter Bedeutungsverschiebung führte (nach Webb 2009, S. 1 ff.). Die Lexika machen auf diesen Unterschied zwischen Ekphrasis im ursprünglichen und im späteren, engeren Sinne aufmerksam: Port (2007), Fantuzzi / Reitz / Eigler (1997), Scholz (1999), Шкаренков (2008). Die neuphilologische Praxis fokussiert dennoch eindeutig auf die literarische Beschreibung von Kunstobjekten, siehe z.B. die Beiträge in Геллер (2002).

[59] Beschel (2007).

[60] Vgl. Wolf (2008).

[61] Die im Folgenden genannten Punkte orientieren sich an Scholz (1999).

[62] Zahlreiche Beispiele aus der griechischen Literatur bei Männlein-Robert (2007).

Torflügeln dargestellten Szenen aus dem trojanischen Krieg.[63] Für Amelins Gedicht sind mehrere der genannten Momente weiterführend: die bewusste Rätselhaftigkeit, die Erweckung der im Denkmal erstarrten Welt zu neuem Leben, die divergierende Perspektive des Betrachtenden.

Der Rückblick auf literarische Traditionen der Antike macht ebenfalls auf die Verbindung zwischen Herrscherstatuen, literarischer Laudatio und der Gattung Ode aufmerksam. Pindars Epinikien, die am Anfang der Gattungsgeschichte stehen, sind Preislieder auf die Sieger in sportlichen Wettkämpfen. Parallel zu der literarischen Verherrlichung wurden Statuen der Stars in Auftrag gegeben, um ihren Ruhm zu konservieren. In der römischen Antike gibt es Beispiele, die die Beschreibung von Statuen mit dem Herrscherlob verbinden (z.B. das Reiterstandbild des Domitian in Statius, Silvae I).[64] Ein klassischer russischer Text, der die panegyrische Ekphrasis umarbeitet, wäre Puschkins «Медный всадник» [Eherner Reiter]. Ein Text der jüngeren Literaturgeschichte, der ebenfalls mit dieser Tradition spielt und in der Gegenwartsperspektive kritisch über die abgebildete Persönlichkeit reflektiert, ist Joseph Brodskys Gedicht «К Тиберию» [An Tiberius] von 1985.[65]

Die (pseudo-)panegyrische Ode auf Katharina II. aus dem Anblick ihres Denkmals zu motivieren, greift somit auf Ansatzpunkte in der Gattungsgeschichte zurück, die auch die kritische Umnutzung des Genres kennt. Für die Realisierung als Figurengedicht gibt es meines Wissens allerdings keinen Präzedenzfall.

3. Ein aktuelles Bild der Vergangenheit

Wie dargelegt, lassen sich in Amelins Ode auf das Denkmal der Katharina mehrere Momente ausmachen, die in der Tradition der literarischen Kunstbeschreibungen eine große Rolle spielen: die Verrätselung, die literarische „Verlebendigung“, die Perspektivierung. Auf diese drei Themen wird sich die weitere Analyse konzentrieren. Teil 3 wird sich mit den Personen und Situationen beschäftigen, auf die der Text anspielt, sie kommentieren, kontextualisieren und die Perspektivierungen des Sprechenden („lyrisches Ich“) untersuchen. Zuerst gilt es, die auf den ersten Blick unverständlichen Attribuierungen den auf dem Denkmal zu Füßen der Zarin dargestellten Heroinnen und Heroen des katharinischen Zeitalters zuzuordnen und deren implizierte Leistungen zu erklären. In einem zweiten Schritt wird – ausgehend von entsprechenden Aussagen Amelins – nach literarischen Quellen für diese Darstellungen gesucht, die sich im Werk von Gawrila Derschawin und – in geringerem Maße – bei Wassili Petrow finden. Lebendig

[63] Kirichenko (2013, S. 66 ff.). Ich danke dem Autor für die Einsicht in die Präprint-Version und darüber hinaus für viele wertvolle Literaturhinweise und Ideen.

[64] So auch Fantuzzi / Reitz / Eigler (1997, S. 948).

[65] Бродский (2011, Bd. 2, S. 84 ff.).

wird das historische Panorama v.a. in den Episoden aus dem Hofleben, die in schneller Montage aufeinander folgen. Hier wird die kritische Perspektive des Betrachtenden und Sprechenden deutlich, der der Epoche gegenüber ambivalente Gefühle hegt und dessen Wahrnehmung – wie die von Aeneas – von der Darstellung auf dem panegyrisch-triumphalen Monument abweicht. Teil 4 konzentriert sich auf die Verbindung der im Text verarbeiteten Vergangenheit mit der Gegenwart.

3.1. Metaphorische Verrätselungen – die Figurengruppe

Der Abgleich des Katharina-Denkmals mit der „Verspäteten Ode“ liefert den Schlüssel zu den ohne diesen Bezug hermetisch bleibenden Attribuierungen in V. 53-60. Eingeleitet durch die buchsprachliche Partikel «се» (synonym zu «вот»[66] [‚hier! da!‘]), wird eine Reihe von laut Text „prächtigen Männern und Frauen“ bezeichnet, die den auf dem Denkmal positionierten 9 Figuren entsprechen. Es handelt sich um konkrete Zeitgenossen und eine Mitstreiterin der Kaiserin, die auf dem realen Monument namentlich bezeichnet sind.[67]

Amelins Bezugnahme malt nun nicht ausführlich das Dargestellte aus oder interpretiert die (wenigen) Attribute, die der realen Figurengruppe beigegeben sind. Das Gedicht entwirft vielmehr eigenständige Kurzcharakteristiken, die unabhängig von dem Abgebildeten existieren. Die ausgewählten Züge der literarischen Porträts sind metaphorisch verrätselt, sie beziehen sich auf historische Fakten und sind ohne solide Kenntnisse des 18. Jahrhunderts bzw. Recherche kaum zu erschließen. Die notwendigen Informationen lassen sich i.d.R. in der Brockhaus-Efron-Enzyklopädie finden (nicht weniger nützlich ist allerdings die russische Wikipedia).[68] Ausführlich fällt bei Amelin insbesondere die Charakterisierung des Dichters-und-Staatsmannes Gawrila Derschawin aus,[69] der sich als die zentrale Bezugsfigur der gesamten Ode erweist – hiervon wird noch die Rede sein.

Kehren wir den Lauf des Gedichts jedoch um und gehen von Derschawin am Ende nach oben, von den kulturellen über die wissenschaftlichen zu den militärischen Leistungsträgern des katharinischen Zeitalters: «расплодительница мысленных стад и чувственных стай» [Vermehrerin der Gedankenschwärme und Gefühlsherden] (V. 57-58) bezeichnet die einzige Frau unter den Helfern der Zarin, Jekaterina Romanowna **Daschkowa** (1743–1810). Die agronomisch-bukolische Metaphorik nimmt Bezug auf ihre Tätigkeit als Direktorin der St. Petersburger

[66] So im „kleinen Akademiewörterbuch“ (MAC 1999, Bd. 4, S. 67).

[67] Auch Maria Theresia ist auf ihrem Wiener Denkmal (zwischen dem Kunst- und dem Naturhistorischen Museum, fertiggestellt 1888) von einem vergleichbaren Gefolge umgeben.

[68] ЭСБЕ (1890–1907). Angegeben werden im Folgenden jeweils die originalen Bandangaben (römische Zahlen) sowie die aktuellere Nummerierung nach Halbbänden (arabisch).

[69] Einen knappen Überblick über Leben und Werk bieten Levitsky (1995), Западов (1988) sowie das entsprechende Kapitel in Klein (2008, S. 252 ff.).

Akademie der Wissenschaften und Künste sowie Präsidentin der neugegründeten Russländischen Akademie.[70] Iwan Iwanowitsch **Bezki** (auch: Bezkoj; 1704–1795) leitete zentrale Initiativen zur Verbesserung der Bildungssituation und verwandte einen großen Teil seines Vermögens auf caritative Zwecke. Die zweite Aufgabe, der er sich widmete, war die Ausgestaltung St. Petersburgs mit Repräsentativbauten und Denkmälern sowie die Einfassung der Newa-Ufer durch Uferbefestigungen aus Stein.[71] Amelins Gedicht vereinigt diese unterschiedlichen Aktivitätsfelder zu einer paradoxalen Metapher «державной реки воспитатель“ [Erzieher des machtvollen Flusses] (V. 57). Der „furchtlose, die Salzpfützen durchquerende Reisende“ («бесстрашный по лужам соленым ходок», V. 56) ist Wassili Jakowlewitsch **Tschitschagow** (1726–1809), der nach der Ausbildung in England im Dienst der russischen Marine Expeditionen ins Nordpolarmeer durchführte und später die siegreiche russische Flotte im Krieg mit Schweden befehligte.[72] Diese Hintergrundinformationen entschlüsseln die im Text erwähnten „Salzpfützen“ – es handelt sich um eine metaphorische Verkleinerung der bereisten Meere. Als «счастливый разитель во бранном поле и на ложе» [glücklicher Kämpe auf dem Schlachtfeld und auf dem Ruhelager] (V. 56-57) kommt **Grigori Alexandrowitsch Potjomkin** (1739–1791) in Frage, der zum einen als Feldherr im Krieg mit der Türkei siegreich war und zum anderen als Favorit der Zarin – als Günstling und Liebhaber («ложе» = ‚Schlafplatz, Ruhelager, Bett‘[73]) – die katharinische Epoche prägte.[74]

Jedoch lassen sich nicht alle Attribuierungen eindeutig auflösen. Schwierig ist die Zuweisung bei den zwei Feldherren, die beide im Krieg gegen die Türken große Erfolge verbuchen konnten. Wahrscheinlich verweist die Attribuierung «мира заключитель долгожданного» [des langerwarteten Friedens Schließer] (V. 55) auf den Frieden von Küçük Kaynarci von 1774, der durch einen Sieg von **Pjotr Aleksandrowitsch Rumjanzew** (1725–1796) ermöglicht wurde und ihm u.a. den Ehrennamen Rumjanzew-Sadunajski einbrachte[75]. Als derjenige, der die Hörner des (muslimischen Halb-)Mondes angebrochen hat («луне надломивший рога», V. 54), käme somit Feldherr **Alexander Wassiljewitsch Suworow** (1730–1800) in Frage, der u.a. 1790 die Festung Ismajil im Sturm nahm.[76]

Für **Alexei Grigorjewitsch Orlow** (1737–1808), der zusammen mit seinem Bruder, einem frühen Liebhaber Katharinas, die Palastrevolution gegen Zar Peter

---

[70] Дашкова (княгиня Екатерина Романова): ЭСБЕ, Bd. X-19, S. 164 f.

[71] Бецкій (Иванъ Ивановичъ): ЭСБЕ, Bd., IIIA-6, S. 649 f.

[72] Чичагов (Василій Яковлевичъ): ЭСБЕ, Bd., XXXVIIIA-76, S. 886.

[73] RDW (Bd. 5, S. 96).

[74] Потемкинъ (кн. Григорій Александровичъ): ЭСБЕ, Bd., XXIVA-48, S. 728 ff.

[75] Румянцевъ-Задунайскій (Петръ Александрович): ЭСБЕ, Bd. XXVII-53, S. 286 f.

[76] Суворовъ (Александръ Васильевичъ): ЭСБЕ, Bd. XXXIA-62, S. 896 ff.

III. leitete und sich später als Militär bewährte,[77] sowie im Falle des Staatsmanns **Alexander Andrejewitsch Besborodko** (1746–1799)[78] ist eine genaue Identifizierung schwierig. Zu Orlow könnte «непроглоченный львом пучинным в лесу щегловитом» [der unverschluckt Gebliebene vom schlundigen Löwen im Stieglitzwald] (V. 53-54) passen, das auf eine große Gefahr, evtl. besagten Putsch, hinzuweisen scheint, der die betreffende Person entgangen ist, vgl. die Redewendung von der Höhle des Löwen (russ. «идти / вступить / отправляться в логово льва»). Was meint nun aber «хищных птиц всех мастей ощипыватель догола» [der Rupfer der Raubvögel aller Couleur bis auf die nackte Haut] (V. 54-55)? Sicherlich wird auch hier eine Deutung verlangt, die an bestimmten Fakten aus der Biographie von Besborodko anknüpft. Kann man diesen Zusammenhang allerdings – wie hier – wegen fehlender Informationen nicht herstellen, fällt die bei allen Beschreibungen vorhandene komische Dimension des Textes mit seinen ungewöhnlichen Metaphern und syntaktischen Figuren umso stärker ins Auge: hier v.a. die Nominalisierung von «ощипать» [zupfen, rupfen; einen Vogel rupfen[79]] zu dem Neologismus ‚Rupfer', der zusätzlich ungrammatisch durch ein Adverb erweitert und durch Inversionen verkompliziert wird.

Amelins Kurzcharakteristiken zeichnen die großen Frauen und Männer des Zeitalters, anders als ihre Abbilder auf dem Denkmal, in einem wenig schmeichelhaften Licht. Katharinas Mitstreiter werden mit grotesk deformierten Verweisen bedacht, die zumindest im Fall von Potjomkin eine sexuelle Anspielung beinhalten. Ihre Leistungen treten hinter den Einfallsreichtum des Dichters zurück und werden durch die pejorativen Metaphern gemindert (die Ozeane als Pfützen, Daschkowa als Züchterin usw.). Amelins Porträts ähneln Karikaturen, bei denen der Künstler nur einige Momente einfängt und in groben Strichen wiedergibt, wobei Köpfe, Nasen und Ohren überdimensional geraten. Sie animieren zum (Aus-)Lachen und suggerieren keine Bewunderung.

3.2. Derschawin'sche und Petrow'sche Intertextualitäten

Amelin gibt im Gespräch mit Aleschkowski einen zusätzlichen Anhaltspunkt für eine weitere Suche nach Indizien, die die Anspielungen entschlüsseln und eine neue Ebene von Bezügen einbringen könnten. Derschawin habe nicht nur mit seinen Oden an „Feliza" den Katharina-Mythos geschaffen, sondern in seinen Gedichten weitere Persönlichkeiten an der Spitze der Macht verewigt. Der entsprechende Abschnitt liest sich in der Transkription folgendermaßen:

> **Амелин**: […] Державин действительно сделал миф своеобразный о екатериновском правлении, потому что, ну вот, Ломоносов пел Елизавету Петровну, да, а мифы не создал, а Державин создал. У него каждая... каждая фигура, ну

[77] Орловы: ЭСБЕ, XII-43, S. 169 f.

[78] Безбородко: ЭСБЕ, III-5, S. 269 f.

[79] RDW, Bd. 7, S. 454.

значит Екатерина – Фелица там, кто-то там Гостомысл и так далее. У всех этих вельмож, у них есть свои какие-то...

Алежковский: ... прототипы...

Амелин: Да, прототипы, клише, какие-то мифологические соответствия, вот, я думаю, что пантеон полубогов, он его воспел во главе с Екатерины, стоящей наверху, и вот этот памятник в Петербурге, как раз не случайно он вот имеет такую форму, и не случайно вокруг сидят практически все, кого Державин как раз и воспел.[80]

Amelin: […] Derschawin hat tatsächlich einen ganz eigenen Mythos über die Herrschaft der Katharina „gemacht“, denn, nun also, Lomonossow hat Jelisaweta Petrowna besungen, ja, aber keine Mythen geschaffen, und Derschawin hat sie geschaffen. Bei ihm ist jede… jede Figur, also Katharina ist Feliza, irgendjemand ist dort Gostomysl usw. Alle diese Magnaten haben bestimmte …

Aleschkowski: … Prototypen…

Amelin: Ja, Prototypen, Klischees, irgendwelche mythologischen Entsprechungen, ja, ich glaube, dass er das Pantheon mit Katharina an der Spitze, ganz oben stehend, besungen hat, und dieses Denkmal in Petersburg hat nicht zufällig eine solche Form, und nicht durch Zufall sitzen praktische alle, die Derschawin besungen hat, rundherum.

Für den Dichter kommt also auch der Glockenform des Petersburger Monuments eine symbolische Bedeutung zu. Die dargestellten Figuren sind die literarischen Abbilder, die als Widerhall in Derschawins Texten in die späteren Jahrhunderte gelangten. Aus dieser Denkmals-Interpretation ergibt sich die Frage, ob Amelins „Karikaturen“ sich tatsächlich auf literarische Porträts aus Derschawins Feder zurückverfolgen lassen und explizite intertextuelle Bezüge auszumachen sind.

Tatsächlich finden sich alle Figuren des Denkmals in Derschawin-Texten wieder. Katharina prominent im Feliza-Zyklus,[81] Potjomkin ebenfalls in gleich mehreren Gedichten, v.a. in «Водопад» [Der Wasserfall] (1791–1794), das ihm ein posthumes Denkmal setzte.[82] In „Wasserfall“ erscheint als Nebenfigur Rumjanzew, wobei die Hörner des (türkischen Halb-) Mondes hier auf ihn bezogen

[80] Амелин / Алежковский (2010).

[81] «Фелица» [Feliza] (1782, S. 97 ff.), «Благодарность Фелице» [Dank an Felizen] (1783, S. 104 f.), «Видение Мурзы» [Der Traum des Mursa] (ca. 1783–1784, S. 109 ff.), «Изображение Фелицы» [Felizens Bild] (1789, S. 133 ff.). Die Katharina-Oden sowie einige weitere Gedichte hat übrigens August von Kotzebue, der selbst im Dienst der Zarin stand und seiner Beamtenkarriere literarisch nachhelfen wollte, ins Deutsche übertragen (Derschawin / Kotzebue 1793).

Die Datierungen und Seitenzahlen beziehen sich, soweit nicht anders vermerkt, auf die Ausgabe Державин (1957). Auf dieser Edition beruht auch die Online-Textsammlung der Русская виртуальная библиотека [Russischen Virtuellen Bibliothek], http://www.rvb.ru/18vek/derzhavin/toc.htm. Gedichte, die dort fehlen, wurden über die Werkliste in „Wikiteka“ (Державин, сочинения n.d.) recherchiert und in der bis heute vollständigsten (online zugänglichen) Ausgabe von Grot nachgeschlagen: Державин / Грот (1864-1883).

[82] «Решемыслу» (1783, S. 106 ff.), «К Евтерпе» (1789, S. 146 f.), «На взятие Измаила» (1790/91, S. 156 ff.), «Водопад» (1791-1794, S. 178 ff.).

sind.[83] Auch die übrigen Mitstreiter Katharinas tauchen alle in Gedichten auf,[84] allerdings ließen sich hier bislang keine deutlichen intertextuellen Bezüge eruieren.

Unabhängig davon, ob auf weitere Stellen im Derschawin'schen Oeuvre verwiesen wird, die wegen editorischer Lücken nicht auffindbar waren, oder ob es sich vielleicht nur um Pseudo-Intertextualität handelt und Amelins Charakteristika in der Tat originelle Formulierungen darstellen, liest man die „Verspätete Ode" als Reaktion auf den Mythos des katharinischen Zeitalters, den die Leserin und der Leser insbesondere aus Texten wie „Feliza" oder Derschawins Memoiren kennen. Das Katharina-Denkmal wird bei Amelin in der Tat zum Derschawin-Denkmal.

Jedoch beschränkt sich die intertextuelle Kontaktzone nicht auf nur einen Autor, neben Derschawin tritt insbesondere Wassili Petrow, der „allerglücklichste Dichter der katharinischen Ära" («Счастливейший поэт времен Екатерины»), den Amelin in besagtem Aufsatz als einen der interessantesten und zu Unrecht vergessenen Autor des 18. Jahrhunderts profiliert. Ähnlich wie Derschawin erhielt Petrow von Katharina II. für seine Erstlingsode eine Tabaksdose (1769) und fand ein Auskommen am Hof – als Bibliothekar und Vorleser der Zarin.[85] Petrow war ebenfalls bekannt für seine Oden, die z.T. an Katharina und die Förderer Potjomkin und Orlow adressiert sind, meist jedoch auf militärische Erfolge der Zeit Bezug nehmen: Polnische Teilung, Krieg mit Schweden und dem Osmanischen Reich. Anders als Derschawin ging Petrow allerdings vollkommen in der Rolle als Poet der Zarin auf, was zusammen mit seinem Festhalten an dem aus der

[83] «Водопад», S. 181: «[…] Из коих [облаков], трепетна, бледна, / Проглядывала вниз *луна*. // Глядела и едва блистала, / Пред старцем [=Румянцевым] преклонив *рога*, / Как бы с почтеньем познавала / В нем своего того врага, […]» (Kursive der Verf., M.R.).

[84] *Suworow*: «На взятие Измаила» (1790/91, S. 156 ff.), «Суворову-Рымникскому в Рочесальм из Царского Села» (1791; Державин / Грот, Bd. III, S. 353), «На медальон, на котором представлен Суворов в львиной коже» (1791; Державин / Грот, Bd. III, S. 353), «На пребывание Суворова в Таврическом дворце» (1795, S. 227), «На победы в Италии» (1799, S. 279 f.), «Снигирь» (1800, S. 283), «На смерть Суворова» (1800, S. 284).

Bezki: «На кончину благотворителя» (1795; Державин / Грот, Bd. I, S. 701 ff.).

Orlow: «Фелица» (1782, S. 97 ff.), «На кончину Г<рафа> Орлова» (1796, S. 238), «Афинейскому витязю» (1796, S. 240 ff.).

Besborodko: «Приглашение к обеду» (1795, S. 223 ff.), «Крезов Эрот» (1796, S. 245), «На смерть князя Александра Андреевича Безбородко» (1799; Державин / Грот, Bd. III, S. 377), «Фалконетов Купидон» (1804, S. 305).

Daschkowa: «К портрету княгини Екатерины Романовны Дашковой…» (1790; Державин / Грот, Bd. III, S. 350).

Tschitschagow: «К бюсту адмирала Василия Яковлевича Чичагова» (1790; Державин / Грот, Bd. III, S. 351).

[85] Kurzbiographien: Кочеткова (1999), Alekseeva (1995).

Mode kommenden Odengenre seiner literarischen Reputation langfristig schadete.[86] Amelins Aufsatz spricht ähnlich Momente an, die dem Dichter in Petrows Oeuvre als zentral erscheinen: Dieser habe sein Talent gänzlich und freiwillig in den Dienst der Monarchie gestellt.[87] Er habe die sogenannte ‚heroische Ode‘ zur Blüte gebracht[88] und schreibe über und an die „Giganten, Riesen, Titanen“ («гиганты, исполины, титаны») seiner Zeit.[89] An einer Stelle heißt es im Aufsatz sogar, dass das Katharina-Denkmal auch eine Verkörperung der von Petrow geschaffenen Mythen sei:

> В какой-то мере памятник Екатерине в Санкт-Петербурге на Невском – воплощение мифологемы Петрова.[90]
>
> In gewisser Weise ist das Katharina-Denkmal in St.Petersburg auf dem Newski eine Verkörperung der Mythologeme von Petrow.

Tritt Petrow hier also in Konkurrenz mit Derschawin und ist er vielleicht der zentrale Dialogpartner? Beide Dichter waren Zeitgenossen und es gibt einige Gemeinsamkeiten: Wassili Petrow lebte 1736–1799, Gawrila Derschawin 1743–1816, beide machten am Hof unter Katharina II. Karriere, erlebten die gleichen großen Persönlichkeiten und historischen Ereignisse. Allerdings begann Derschawins literarischer Aufstieg erst 1782 (mit „Feliza“), d.h. mit 13 Jahren zeitlicher Verschiebung gegenüber Petrows erfolgreichem Debüt zu Hofe. Was intertextuelle Bezüge angeht,[91] ist die Situation der oben für Derschawin beschriebenen

---

86 Alekseeva (1995, S. 281 f.).

87 «В случае Петрова можно говорить о типе художника, поддерживающем власть и поддерживаемом властью. (Речь идет о власти монархической, и только о ней, поскольку это единственная форма правления, заслуживающая внимания художника.) Такого симбиоза при сохранении достаточной независимости от взаимных обязательств не было ни до, ни после.» (Амелин 2011a, S. 316) [Im Fall von Petrow kann man von einem Künstlertypus sprechen, der die Macht unterstützt und von der Macht unterstützt wird. (Die Rede ist von der monarchischen Macht, und nur von ihr, da sie die einzige Herrschaftsform ist, die die Aufmerksamkeit des Künstlers verdient.) Eine solche Symbiose bei der gleichzeitigen Bewahrung einer ausreichenden Unabhängigkeit von gegenseitigen Verpflichtungen gab es weder vorher noch nachher.]

88 «[…] у Петрова почти нет торжественных од как таковых: всего одна ода «на коронование» и одна «на день тезоименитства». До «пестрой» оды Державина – один шаг. Основной корпус од, а их немногим более тридцати, – оды героические, оды действия.» (Амелин 2011a, S. 311) [(…) bei Petrow gibt es fast keine Fest-Oden als solche: nur eine „auf die Krönung“ und eine „auf den Namenstag“. Bis zu Derschawins „bunter“ Ode ist es nur ein Schritt. Der hauptsächliche Korpus an Oden, etwas mehr als 30, besteht aus heroischen Oden, Oden der Handlung.]

89 Амелин (2011a, S. 315).

90 Амелин (2011a, S. 317).

91 Es existiert keine moderne Ausgabe von Petrows Werken. Die folgenden Angaben verweisen auf die (als Digitalisat zugängliche) Ausgabe Петров (1811). Zur Editionsgeschichte: Амелин (2011a, S. 322).

ähnlich. Bei Petrow gibt es ebenfalls Oden auf Katharina II.[92] und zahlreiche Gedichte an seinen Förderer G.A. Potjomkin sowie einen Nekrolog;[93] eine Ode an A.G. Orlow[94] und eine weitere, die Besborodko als verdienten Staatsmann und vorbildliche Persönlichkeit feiert.[95] Zwei an P.A. Rumjanzew adressierte Oden aus den Jahren 1774 und 1775, die dessen Sieg über die Türken und den folgenden Friedensschluss feiern,[96] machen die Zuordnung von Amelins verschlüsselter Kurzcharakteristik eindeutig. Allerdings hat die Durchsicht der beiden an Besborodko und Orlow gerichteten Oden kein Zitat zu Tage gebracht, das die skizzenhaften Karikaturen aufhellen würde. Ebenso wie bei dem intertextuellen Abgleich mit Derschawins Gedichten sind insgesamt nur sehr wenige direkte Bezüge festzustellen. Auch hier macht die problematische Quellenlage endgültige Aussagen schwierig – bis auf wenige Ausnahmen sind nicht zur Odengattung gehörende Gedichte, u.a. Versbriefe,[97] in der unvollständigen Ausgabe von 1811 nicht erfasst.

---

92 Direkt an sie gerichtet sind: «На день Коронованія Ея Императорскаго Величества. Сентября 22 дня 1778 года» (Петров 1811, Bd. I, S. 139 ff.), «На день Тезоименитства Ея Императорскаго Величества. Ноября 24 1778 года» (Bd. I, S. 165 ff.), «На подносимую Ея Величеству, высокую титлу, Великія Екатерины, премудрыя матери отечества. 1767 года» (Bd. III, S. 5 ff.), «Къ Ея Императорскому Величеству Екатеринѣ Второй, на вожделѣннѣйшее прибытіе въ Москву. 1785 года, Іюня 3 дня» (Bd. III, S. 257 ff.), «Къ Ея Императорскому Величеству Екатеринѣ Второй Самодержицѣ Всероссійской. При переводѣ Енея, героической поемы П.В. Марона. 1786 году» (Bd. III, S. 262 ff.). Darüber hinaus wird sie in zahlreichen Gedichten miterwähnt.

93 «На кончину Князя Григорья Александровича Потемкина Таврическаго 1791 года, Октября 5 дня» (Bd. II, S. 100 ff.), «Его Сіятельству Князю Григорью Александровичу Потемкину 1775» (Bd. I, S. 111 ff.), «Его Свѣтлости Князю Григорью Александровичу Потемкину. 1777» (Bd. I, S. 158 ff.), Oden mit gleichem Titel aus dem Jahr 1778 (Bd. I, S. 170 ff.), 1779 (Bd. I, S. 189 ff.), 1782 (Bd. II, S. 16 ff.), sowie ohne Datierung (Bd. III, S. 244 ff.). «Его Сіятельству Князю Григорью Александровичу Потемкину. На случай пробы печатной машины 1779 года, Февраля 22 дня» (Bd. III, S. 288 ff.).

94 «На прибытіе Графа Алексѣя Григорьевича Орлова изъ Архипелага въ Санктпетербургъ [sic!]» (Bd. I, S. 83 ff.). Weitere 5 Oden an den Bruder, Grigori Orlow.

95 «Къ его сіятельству Графу Александру Андреевичу Безбородкѣ» (Bd. III, S. 285 ff.).

96 «Его Сіятельству Графу Петру Александровичу Румянцову. На притѣсненіие Турковъ въ разныхъ городахъ за Дунаемъ, и воспослѣдовавшее отъ того заключеніе мира 1774 года» (Bd. III, S. 168 ff.); «Его Сіятельству Графу Петру Александровичу Румянцову. На прибытіе его изъ-за Дуная въ Москву по заключеніи мира съ Турками, 1775 года» (Bd. III, S. 225 ff.). Weiterhin: «Его Сіятельству Графу Петру Александровичу Румянцову Задунайскому. 1775» (Bd. I, S. 120 ff.), «Поема на побѣды Россіискаго воинства, подъ предводительствомъ Генерала Фельдмаршала Графа Румянцова, одержанныя надъ Татарами и Турками» (Bd. I, S. 205 ff.).

97 Kotschetkowa erwähnt «комплиментарные „епистолы“ и „надписи“» [*ungefähr*: ‚Epigramme‘ und ‚Versepistel‘ mit Komplimenten] (Кочеткова 1999, S. 426).

Vergleicht man die Petrow- mit den Derschawin-Bezügen, erscheint Petrow als zweite, sekundäre Quelle. Dass bei Derschawin mehr Bezüge zu den katharinischen Heroinnen und Heroen zu finden sind, mag der Editionssituation geschuldet sein. Darüber hinaus bietet Petrow allerdings auch keinen Ansatzpunkt für die Brechung der Bilder, während Derschawin auch kritisiert. Seine Stellung als Hofdichter beschrieb er als äußerst ambivalent, was Anschlusspunkte für diesen Themenkomplex am Anfang der „Verspäteten Ode“ (V. 6-29) bietet. So hadert z.B. Derschawins Gedicht «На птичку» [Auf das Vögelchen] (1792 oder 1793[98]) mit dem auf den Dichter ausgeübten Zwang, doch bitte wie gewünscht zu singen. Das Problem der fehlenden Inspiration findet sich auch mehrmals in den Memoiren – das Wissen um die negativen Seiten der Zarin machte ein aufrichtiges Lob schwierig.[99] Wo Petrow es also bei der Heroisierung belässt, kann Amelins historisch-kritische Perspektive bei Derschawin ansetzen und eine weitere Brechung des Mythos vornehmen.

3.3. Kritische Perspektivierung

Während die Mitstreiterin und die Mitstreiter Katharinas in der „Verspäteten Ode“ zwar als Karikaturen gezeichnet werden, jedoch ohne offene Abwertung, ist der Blick auf die Zarin, ihre Herrschaftspraktiken und das Hofleben kritischer. Auch hier fühlt man sich an Derschawin erinnert, der Günstlingswirtschaft und Machtwillkür kritisiert (z.B. in «Властителям и судиям» [Den Mächtigen und den Richtern], ca. 1780[100]) und in seinen Memoiren scharf mit den Zeitgenossen ins Gericht geht.

Ein klassisches Derschawin’sches Thema ist die Stellung des Hofdichters, die in der „Verspäteten Ode“ gleich zu Beginn thematisiert wird. In V. 1-7 kündigt das Sprecher-Ich sein Vorhaben – das Lob auf die Zarin – an und ironisiert dabei den üblichen Bescheidenheits-Topos „ob ich es wage“ («дерзну ли»). Hinter der konventionellen rhetorischen Frage, wie man angesichts der vielen Vorgänger in dieser literarischen Tradition eine neue Ode schreiben könne, verbirgt sich allerdings doppelbödiger Sarkasmus. Denn nicht die Qualität ihrer Werke lässt nach den Perspektiven des eigenen Vorhabens fragen, sondern die Tatsache, dass die Konkurrenten Ruhm und Belohnungen schon abgeschöpft hätten (V. 8-20).

Diese kritische Sicht auf die Gilde der Panegyriker, durch die sich der Sprecher von ihnen abgrenzt, erinnert stark an Derschawins Positionierung. Er verteidigte sich stets vehement gegen den Vorwurf, seine Gedichte instrumentalisiert zu haben, um die Gunst Katharinas zu erwerben.[101] So klingen in der mit Emphase vorgebrachten Beteuerung «Ни перстней, ни табакерок, / усыпанных алмазами,

---

[98] Державин (1957, S. 196).

[99] Державин (1987, S. 275 ff., S. 362 f., S. 370, S. 377).

[100] Державин (1957, S. 92).

[101] Vgl. Klein (2010, S. 27 ff.).

не жду!» [Weder Ringe, noch Schnupftabaksdosen, mit Diamanten bestreut, erwarte ich!] (V. 11-12) aus der „Verspäteten Ode“ Verse aus Derschawins „Feliza“ nach (wo die Belohnungen an die exotische Szenerie angepasst sind):

Послушай, где ты ни живешь, –
Хвалы мои тебе приметя,
Не мни, чтоб шапки иль бешметя
За них я от тебя желал[102].

Höre, wo immer du auch wohnst, –
Dir meine Lobpreisungen anzeigend,
Glaube nicht, dass ich Mütze oder Beschmet-Rock
Als Gegenleistung von dir wünschte.

Ein weiteres Leitmotiv in Derschawins dichterischem Werk sowie seiner Autobiographie ist die Beteuerung, es sei ihm stets um die Wahrheit gegangen und er habe als Dichter und als Staatsbeamter stets auch Kritik geäußert. So ist in seiner Paraphrase des Horaz’schen „Exegi monumentum“ als eine der Leistungen angeführt, den Herrschenden mit einem Lächeln die Wahrheit gesagt zu haben.[103] Der bzw. dem kritisch Lesenden entgeht allerdings nicht, dass Derschawin sein dichterisches Talent mehr als nur einmal einsetzte, um in beruflichen Krisenzeiten die Zarengunst wiederzugewinnen. Z.B. entstand das Gedicht „Felizens Bild“ 1789 nach der Entlassung als Gouverneur von Tambow, wie er in den Memoiren schreibt, als letztes Mittel, um die Gunst der Zarin wiederzuerlangen.[104] Wenn bei Amelin von Tabaksdosen und kostbaren Ringen die Rede ist, die die Odendichter zu erwerben trachteten, erinnert man sich daran, dass Derschawin selbst mit solchen «табакерки» belohnt wurde, was seine autobiographischen «Записки» [Notizen] stolz verzeichnen.[105] Die kritische Sicht der „Verspäteten Ode“ auf die Odendichter rückt also gerade Derschawins ambivalente Stellungnahmen und gewisse Widersprüche zwischen Deklarationen und Lebenspraxis ins Zentrum.

An Derschawin erinnert auch das ab V. 44 einsetzende Abwägen von Lob und Kritik Katharinas. In Derschawins Memoiren wird die Zarin beispielsweise als absolutistische Realpolitikerin bezeichnet, der es vor allem um das Erreichen ihrer Ziele geht, ohne dass das Charakterbild komplett ins Negative kippt:

Например, я скажу, что она управляла государством и самым правосудием более по политике или своим видам, нежели по святой правде.[106]

---

[102] Державин (1957, S. 104). Das Thema der Belohnung wird als Problem auch in «Видение мурзы» (S. 110) angeschnitten.

[103] Derschawins «Памятник» [Denkmal] beispielsweise in: Державин (1957, S. 233).

[104] Державин (1987, S. 355 f.).

[105] Die erste diamantbesetzte und mit Goldrubeln gefüllte Dose wurde ihm von Katharina als Belohnung für „Feliza“ übersandt (Державин 1987, S. 332), die zweite für „Die Eroberung von Ismajil“ (S. 357). Eine dritte erhielt er von ihrem Nachfolger Paul für eine Ode anlässlich der Geburt von dessen Sohn (S. 389).

[106] Державин (1987, S. 370).

Вот, как выше сказано, она царствовала политически, наблюдая свои выгоды или поблажняя своим вельможам, дабы по маловажным проступкам или пристрастиям не раздражить их и против себя не поставить. Напротив того, кажется, была она милосердна и снисходительна к слабостям людским, избавляя их от пороков и угнетения сильных не всегда строгостью законов, но особым материнским о них попечением, а особливо, умела выигрывать сердца и ими управлять, как хотела.[107]

Zum Beispiel sage ich, dass sie über das Reich und über die Rechtsprechung mehr nach der Politik oder den eigenen Ansichten herrschte, als nach der heiligen Wahrheit.

Also, wie oben gesagt, regierte sie politisch, indem sie ihren Vorteil im Auge behielt oder ihren Magnaten gegenüber nachsichtig war, um sie durch weniger wichtige Fehltritte oder Vorlieben nicht zu verärgern und gegen sich aufzubringen. Im Gegensatz dazu, so scheint es, war sie mildherzig und nachsichtig gegenüber den Schwächen der Menschen, befreite sie von den Lastern und der Bedrückung der Starken nicht immer durch die Strenge der Gesetze, sondern durch eine besondere mütterliche Sorge um sie, und konnte insbesondere die Herzen gewinnen und über sie herrschen, wie sie beliebte.

In Amelins „Verspäteten Ode“ wird die Zarin vordergründig aufgrund ihrer Erfolge als Herrscherin sowie ihrer menschlichen Eigenschaften positiv gezeichnet: „allweise“ («премудрая», V. 45), „nicht rachsüchtig“ («немстительная»; V. 48), „gerecht“ und „gnädig“ («справедливая», «милостивая», V. 49). Allerdings wird bei genauerem Hinsehen deutlich, dass die Tugenden als nur potentiell vorhanden und gewünscht, jedoch nur als begrenzt realisiert beschrieben werden:

[…] немстительной ко врагам быть желавшей,
справедливой ко подданным и милостивой, насколько возможно

[…] die nicht rachsüchtig gegenüber den Feinden zu sein verlangte,
gerecht zu den Untertanen und gnädig, soweit möglich

Während die menschlichen Qualitäten also relativiert werden, bleibt die positive Wertung der pragmatischen Erfolge der Zarin sprachlich ungebrochen: gegenüber dem Imperium, über dass sie herrschte, erscheint die Gegenwart – das postsowjetische Russland – nur mehr als Splitter und Fetzen (V. 45-48). Diese Würdigung der territorialen Gewinne mag die Leserin oder der Leser nun als aufrichtige Anerkennung empfinden – das wäre die Perspektive des 18. Jahrhunderts. Sie oder er kann aber auch eine ironisierende Nuance ausmachen, in den auffälligen Paarformeln in V. 46 («моря и суши» [des Meeres und Festlands]; «сколок иль клок» [Splitter oder Fetzen]), die das Streben nach Restitution des Großmachtstatus durch rhetorische Übertreibung ironisch subvertieren.

---

[107] Державин (1987, S. 372).

Während Katharina als Person dennoch recht ausgewogen bewertet wird, als Mensch mit gewissen Schwächen, als Vertreterin der noch nicht kritisch gesehenen imperialen Idee, geht Amelins Ode mit dem Hofleben scharf ins Gericht. Hier lassen Willkür und Zufall die jeweiligen Günstlinge einen rasanten Aufstieg erleben und ebenso unvermittelt stürzen. Die in V. 25 verwendete Ballon-Metapher, worunter man sich eine Montgolfière vorstellen darf, findet sich übrigens in Derschawins Gedicht «На счастие» [Auf das Glück] (1789).[108] Wer diesen Bezug nicht kennt und bei «воздушный шар» an den Luftballon in Spielzeuggröße denkt, wird «кто выспрь возлетел воздушным шаром» [wer hoch hinaufflog, dem Luftballon gleich] unfreiwillig komisch finden. Die Komik wird durch die Alliterationen в-в-в [w-w-w] und ш-ш [sch-sch], die Fluggeräusche imitieren, sowie die Wahl des exotischen «выспрь» anstelle des gebräuchlichen «вверх» [beides ‚nach oben'] noch verstärkt.

Das katharinische Zeitalter wird weiterhin als repressiv und grausam charakterisiert – nicht zu Unrecht, man denke an das harte Vorgehen der ein Übergreifen der Französischen Revolution fürchtenden Zarin gegen Alexander Radischtschew oder die Freimaurer. Amelins Ode nimmt bei den illustrierenden Szenen semantische Verschiebungen vor und ordnet Adverb bzw. Adjektivattribut nicht den Wörtern zu, zu denen sie eigentlich gehören: „wessen Blut *schuldlos* vergossen wurde" («чья кровь пролилась безвинно», V. 27) statt „wessen *schuldloses* Blut vergossen wurde"; „wessen in der Kehle *zusammengedrückter* Schrei verstummte" («чей сдавленный в горле затих крик», V. 27-28) statt „wessen Schrei in der *zusammengedrückten* Kehle verstummte". Die klassische Hypallage erhöht bei Amelin paradoxerweise die emotionale Expressivität der beschriebenen Szenen (bei «затих крик» stoßen zusätzlich zwei betonte Silben zusammen und erzwingen eine Unterbrechung im Sprachfluss) und bringt gleichzeitig wegen ihrer Hyperbolik ironische Sinnnuancen ein.

Die nächste Szene aus dem Hofleben ergänzt das Epochenbild um amouröse Abenteuer, wohl ein Hinweis auf das Liebesleben der Zarin, um das sich zahlreiche Legenden ranken und auf das die Polemik der politischen Gegner fokussierte. Auch hier wird das Moment des Risikos und drohenden Falls eingebracht, denn die Treppe, die der Liebende hinaufeilt, wackelt – jedoch liegt dem Favoriten zumindest für einige Zeit die Welt zu Füßen, «как на ладони зерно конопляное видится» [wie sich auf der Handfläche ein Hanfsamen anschaut] (V. 32). Die Peripetien des Hoflebens verlangen von den Beteiligten wie auch vom Panegyriker größte Aufmerksamkeit und Anpassungsfähigkeit an die jeweils aktuelle Lage. Bei Amelin wird dieser erzwungene Opportunismus durch einen gelungenen Parallelismus dargestellt, der auf der Verwendung antithetischer Verben (безмолвствовать [schweigen], рассказывать [erzählen]; V. 33) und Zeitangaben (сперва [‚zuerst'], потом [dann]; V. 33) aufbaut. Die temporalen Adverbien («наречия временные», V. 35), so der Text, könne man austauschen – so wird

[108] Державин (1957, S. 124 ff.).

die Wiederholung von *Schweigen* und *Erzählen* in umgekehrter Reihenfolge vermieden.

4. Vergegenwärtigung

Zumindest den kompetenten Leserinnen und Lesern, die die historischen Anspielungen verstehen, eröffnet Amelins „Verspäteten Ode“ ein breites, farbiges und lebendiges Panorama der katharinischen Ära. Aber nicht nur der Textrezipient wird beim Lesen in das 18. Jahrhundert versetzt, sondern auch auf Seiten des Textproduzenten kommt es zur Interaktion von Gegenwart und Vergangenheit.

4.1. Bilder im Kopf

Auf der Seite der Leserschaft findet in der „Verspäteten Ode“ genau das statt, was die Antike im ursprünglichen Sinn unter Ekphrasis verstand – die fiktionale Welt nimmt vor dem inneren Auge Gestalt an, im Geist der Lesenden oder Hörenden erscheinen Bilder. Besonders anschaulich sind die Beschreibungen der nach materiellen Vorteilen gierenden Panegyriker und der Peripetien des Hoflebens. Hier wird eine Vielzahl substantivischer Konkreta (fett) verwendet, die Verben sind dynamisch und durch Erweiterungen zusätzlich gesteigert (unterstrichen):

кто выспрь возлетел **воздушным шаром**,
  кому упасть случилось ниже некуда,
чья **кровь** пролилась безвинно, чей сдавленный
  в **горле** затих **крик**, на свободу так и не вырвавшись,
лепет любовный кого за **ступенью ступень**
  по шаткой лестнице взомчал до верху самого,
откуда весь мир, возможный и зримый
  как **на ладони зерно конопляное** видится,
о ком сперва безмолвствовать, потом рассказывать
  повелено было на каждом углу, наоборот ли,
переставив наречия временные.
(V.21-35)

wer hoch hinaufflog, dem **Luftballon** gleich,
  wem ein Fall zustieß tiefer als tief,
wessen **Blut** schuldlos vergossen wurde, wessen in der **Kehle**
  zusammengedrückter **Schrei** verstummte, ohne sich loszureißen,
wessen **Liebesgeflüster Stufe um Stufe**
  auf der **schwankenden Treppe** hinaufeilte bis zur obersten Spitze,
von wo die ganze mögliche und sichtbare Welt
  sich wie auf der **Handfläche** ein **Hanfsamen** anschaut,
über wen zuerst zu schweigen, dann zu erzählen
  der Befehl erging an jeder Ecke, bald umgekehrt,
die Adverbien der Zeit umstellend.

Gerade in diesem Abschnitt herrscht unaufhörliche Bewegung, nach oben, nach unten, wieder nach oben. Die parallel geschalteten Relativsätze ähneln einer

schnell aufeinander folgenden Montage von Einstellungen, die eine Art Film ergeben. Statisch, jedoch nicht weniger anschaulich, sind die biographischen Karikaturen angelegt, bei denen die Metaphorik die bildliche Wahrnehmung aktiviert.

In der „Verspäteten Ode“ nimmt das 18. Jahrhundert also in Bildern Gestalt an und erwacht zum Leben – anders als der Fall des Katharina-Denkmals, das eine Gruppe von erstarrten Personen zeigt, deren Gesten allenfalls ein Gespräch miteinander andeuten. Signalfunktion hat ein in der Ode verwendeter Topos, den schon die antike Ekphrasis kennt: die Spiegelung einer Skulptur in einer bewegten Wasserfläche, die der toten Materie die Illusion von Leben verleiht (z.B. in Apuleius, Metamorphosen, Buch 2). Allerdings ist es im Fall des Katharina-Denkmals kein kunstvoll angelegter Teich, sondern eine Pfütze. Dieses mit negativen Assoziationen besetzte Spiegel-Medium entspricht dem kritischen Blickwinkel des Textes, dem es im Unterschied zu den klassizistischen Katharina-Oden nicht darum geht, durch Positivzeichnung die Gunst der Herrscherin zu erwerben.

4.2. Poetologische Standortbestimmung

Amelins Rückblick auf das 18. Jahrhundert fokussiert an mehreren Stellen explizit auf die Rolle des Dichters in dieser Zeit. Neben dem Thema der Hofdichter-Existenz, das in 3.3. als Teil des Palast-Panoramas behandelt wurde, wird an zwei Stellen die Bedeutung der historischen Großereignisse für das Schreiben thematisiert: einmal in V. 21-24 sowie V. 38-44, die den Rahmen für die Einstellungen aus dem Hofleben bilden; einmal in V. 58-60, wo die Derschawin-Karikatur den Abschnitt mit den Porträts abschließt. An beiden Stellen geht es um den Dichter und eine mögliche Funktion als Chronist («летописец»). Die Reflexion bezieht sich dabei allerdings nicht nur auf die literaturhistorische Situation des 18. Jahrhunderts und auf Derschawin im Besonderen, sondern auch auf Amelins Sprecher, der als Dichter zu denken ist.

Als Aufgabenbereich des Geschichtsschreibers wird das schriftliche Fixieren der Ereignisse, von Aufstieg und Fall, Liebschaften und Grausamkeiten sowie deren Bewertung definiert. So heißt es in V. 21-24:

Суд над правителями посмертный
  вершат беспристрастные летописцы,
дабы все по своим расставить местам
  и должное всем воздать

Ein posthumes Urteil über die Herrscher
  verhängen die unparteiischen Chronisten,
um alles an seinen Platz zu rücken
  und allen nach Gebühr zu vergelten

Die Bezeichnung als „unparteiisch, leidenschaftslos“ (беспристрастный) verliert allerdings angesichts des in V. 34-38 – nach den Szenen aus dem katharinischen Zeitalter – gegebenen Fazits an Überzeugungskraft:

[…] Лиц и событий
  истинная соразмерность при помощи
увеличительных и уменьшительных стекол
  выявляется всенепременно.

Der Personen und Ereignisse
  wahre Proportion tritt vermittels
vergrößernder und verkleinernder Gläser
  unverzüglich zu Tage.

Amelin lässt die Chronisten mit Vergrößerungs- und Verkleinerungsgläsern[109] hantieren, was den Eindruck vermittelt, dass die Entscheidungen über die ‚wahre Größe' von Personen und Ereignissen nicht objektiv gegeben sind. Sie hängen von der jeweiligen Linse, d.h. dem Willen (der Interpretation) der Betrachtenden ab und, so ist anzunehmen, fallen durchaus unterschiedlich aus.

In dem folgenden Abschnitt (V. 38-44) distanziert sich der Sprecher zuerst einmal von einer solchen Historiker-Rolle:

  […] Мне же,
не летописцу, но певцу позднорожденному,
  […]
свой приговор выносить издалека не пристало.

  […] Mir aber,
keinem Chronisten, sondern einem spätgeborenen Dichter,
  […]
steht es nicht zu, aus der Ferne mein Urteil zu sprechen.

Es geht nicht um das Bewerten – hier lässt sich eine Parallele zu Amelins Kritik an der politischen Lyrik ziehen –, die eigene Aufgabe ist eine genuin dichterische. Dieses Schreiben umfasst zwei Dimensionen oder vielleicht sogar Stadien, die im Gedicht in Partizipialkonstruktionen verschachtelt sind. Zum einen hat sich Amelins in der ersten Person Singular sprechender Dichter gewisse Fähigkeiten angeeignet, nämlich das korrekte Verwenden von Reimen und Metrum. Zum anderen hat er diese Regeln – in einem nächsten Schritt? – zerstört (in den zugehörigen Adverbien «безжалостно» [gnadenlos] und «хладнокровно» [kaltblütig] ist eine komische Übertreibung enthalten), um neue zu schaffen.

[…] Мне же,
не летописцу, но певцу позднорожденному,
  по созвучию научившемуся слова подбирать
    и по мере укладывать [1], строй и порядок, предписанный
      сводом правил неколебимых, безжалостно и хладнокровно

[109] Evtl. eine Anspielung auf Derschawins Interesse an optischen Erfindungen seiner Zeit wie der Laterna Magica und ihrer Weiterentwicklung durch Robert – der französische Tüftler lebte mehrere Jahre in Russland und zeigte mit seinem weiterentwickelten „Fantaskop“, das ein Vergrößern / Verkleinern ermöglichte, projizierte Bilder (Смолярова 2011, S. 135-158).

разрушающему, ради создания и утверждения новых [2],
свой приговор выносить издалека не пристало.
(V.38-44)

[…] Mir aber,
keinem Chronisten, sondern einem spätgeborenen Dichter,
der nach ihrem Wohlklang die Wörter auszusuchen gelernt hat
und nach Maß zusammenzulegen [1], der Zucht und Ordnung, vorgeschrieben
von einer Sammlung unverrückbarer Regeln, gnadenlos und kaltblütig
verletzt, um der Erschaffung und Festigung neuer willen [2],
steht es nicht zu, aus der Ferne mein Urteil zu sprechen.

Diese Verbindung von Aneignung der poetischen Tradition und Hinwegsetzen über vorgegebene Regeln trifft nun einerseits auf Derschawin zu, der beispielsweise mit „Feliza" die Gattung Ode zu einem neuen Höhepunkt führte und lebensfähig erhielt, gerade indem er sich über zentralen Prinzipien der Gattung (Beschränkung auf „hohe" Inhalte, Ausklammerung „niederer" Lexik) hinwegsetzte. Andererseits passt die Charakterisierung auch zu Amelins „Verspäteter Ode", die die gattungstypische Form – insbesondere die Strophik – wiederbelebt, indem sie diese in einem ersten Schritt auflöst und in einem zweiten auf andere Art rekonstituiert.

In V.58-60, d.h. am Ende der metaphorisch-karikaturartigen Skizzen der neun Heroen des katharinischen Zeitalters, folgt ein weiterer Aspekt des Vergleichs Chronist-Dichter, mit direktem Bezug auf Derschawin. Seine karikaturhafte Charakterisierung beruht auf drei Substantiven: ‚Verkünder' («возвеститель») – ‚Zeuge' («свидетель») – ‚Teilnehmender, Mitwirkender, Komplize' («соучастник»). Derschawins Leistung wird mit den historischen Ereignissen der Zeit verbunden, sie besteht im Wiedergeben, Widerspiegeln des Geschehenen sowie in der aktiven Teilnahme – er bekleidete bekanntlich eine Reihe von wichtigen Staatsämtern.

Diese Dichterkonzeption, die die Leistung von der Bedeutung des Objekts abhängig macht, wird bei Amelin durch den Halbsatz beschrieben: „da außerhalb solcher [großen Ereignisse] die sprachschöpferische Gabe sich nicht vollends entfaltet" («поскольку вне таковых [великих событий]речетворческий дар не вполне раскрывается»). Bei Derschawin beschließt dieser Gedanke bzw. Topos z.B. das Gedicht «Видение мурзы» [Der Traum des Mursa] (ca. 1783–1784):

Превознесу тебя, прославлю;
Тобой бессмертен буду сам.[110]

Ich werde dich hochpreisen, rühmen;
Durch dich werde ich selbst unsterblich.

Der Ruhm des Oden-Dichters zehrt vom Ruhm der Personen und Taten, die er besingt. (Allerdings schrieb dann gerade Derschawin eine Vielzahl von lyrischen

[110] Державин (1957, 113).

Gedichten über „unwichtige“ private Themen, über die Liebe und den ländlichen Alltag auf dem Gut Swanka).

In der „Verspäteten Ode“ wird in V.61-62 diese Auffassung der Teilhabe des Dichters am Ruhm auf die Gegenwart des Sprechers übertragen, was zu einem durchaus ernüchternden Resultat führt. Wenn es große Dichterinnen und Dichter nur im Umfeld großer Herrscherpersönlichkeiten geben kann, dann sei der schöpferische Spielraum in der Gegenwart der Ära Putin sehr begrenzt:

> Ничтожен пиит, коль на долю его прозябание выпало при бездарных и недальновидных
> властителях, окруженных алчной сворою и ненасытной. Что ему остается?
>
> Nichtig ist der Poet, falls ihm als Geschick zufiel das Dahinvegetieren unter unbegabten und kurzsichtigen
> Machthabern, umringt von einer gierigen und unersättlichen Meute. Was bleibt ihm übrig?

In V.61 hat das Gedicht seine maximale Rechtsausdehnung gefunden, seinen Höhepunkt erreicht. Die drängende rhetorische Frage, was dem Dichter angesichts der aktuellen Misere zu tun bleibe, leitet den reflexiven Ausklang ein. Die Antwort benennt letztendlich die Motivation für das Schreiben:

> […] Дышать
> равномерно дыханием прежде дышавших и с тихой тоскою смотреть обреченно
> на искаженное отражение памятника твоего, самодержица, в мутном
> декабрьском зерцале […]
>
> (V.62-64)
>
> […] Atmen
> mit den gleichmäßigen Atemzügen der früher geatmet Habenden und mit stiller Wehmut schicksalsergeben
> auf die entstellte Widerspiegelung deines Denkmals, Selbstherrscherin, zu schauen, im trüben
> Dezemberspiegel […]

Die Metapher „mit dem Atmen derer, die vor einem geatmet haben, atmen“ kann so gedeutet werden, dass das sprechende Ich sich angesichts einer enttäuschenden Gegenwart der Vergangenheit zuwendet. Ein interessantes Sujet seien eben nicht die aktuellen Machthaber, sondern Katharina bzw. das „entstellte Abbild im trüben Dezemberspiegel“ (V.64-65: «искаженное отражение памятника […] в мутном декабрьском зерцале»), was man vielleicht weiter ausdeuten darf: Interessant für den Dichter ist nicht die reale historische Persönlichkeit der Zarin, sondern das Bild bzw. die Bilder, die Kunst, Literatur etc. von ihr geschaffen haben. Hier gibt es einen Berührungspunkt mit prominenten Themen der postmodernen Literatur, die sich von der als trügerisch entlarvten Realität abwendet und mit Simulacren, trügerischen Realitätsabbildern bzw. -interpretationen, arbeitet.

Die Zielsetzung des Dichtens besteht bei Amelin jedoch nicht in der kritischen Aufdeckung des ideologischen Charakters der literarischen Tradition und ihrer

Desakralisierung, sondern in ihrer aktiven Bewahrung, was eine Aktualisierung und Vergegenwärtigung verlangt. Diese Priorität kommt am Ende der „Verspäteten Ode“ zur Sprache, in V.65-70. Der Sprecher vergleicht das Katharina-Denkmal zuerst mit einer Karte, auf die man nicht setzen dürfe (wohl eine Anspielung auf Puschkins «Пиковая дама» [Pik-Dame], mit der Figur der lüsternen alten Gräfin als literarischer Nachhall der Katharina), und dann mit dem Sternbild *Ursa major*. Für den Vergleich mit der „Großen Bärin“ ist wohl weniger die tatsächliche Ähnlichkeit der jeweiligen Umrisse, als das Aufeinandertreffen verschiedener Bedeutungen ausschlaggebend: Der Bär als Symbol Russlands verbindet sich mit der weiblichen Herrscherin, der wichtigste Moment ist jedoch der Verweis auf die Sterne. Sie symbolisieren die Funktion der Kunst, das Gewesene zu konservieren und „durch Raum und Zeit hindurch“ («сквозь пространство и время», V.69-70) in die Zukunft zu übermitteln. Was sich beim Anblick des nächtlichen Himmels bietet, ist ein Blick in die Jahrtausende und Jahrmillionen entfernte Vergangenheit.

5. Resümierend: Vergangenheit für die Gegenwart

Mit Maxim Amelins „Verspäteter Ode“ erfährt die Evolution dieser Leitgattung des Klassizismus zu Anfang des 21. Jahrhunderts eine unerwartete Fortsetzung. Anders als ihre markanten Vorgänger des 20. Jahrhunderts, Wladimir Majakowskis «Ода революции» [Ode an die Revolution] (1918) und Ossip Mandelstams sogenannte Stalin-Ode, (1937), nutzt sie die klassische Form allerdings nicht zur Verherrlichung der neuen Machthaber. Wie es am Gedichtende heißt, fehle diesen einfach das nötige Format. Die „Verspätete Ode“ setzt stattdessen der Gattung selbst und dem Katharinischen Zeitalter ein Denkmal, in dem die Ode unter Gawrila Derschawin – und Amelins Liebling Wassili Petrow – ihren Zenit erreichte, bevor sie nach der Umnutzung in Radischtschews und Puschkins revolutionären Oden über die Freiheit («Волность») weitgehend obsolet wurde.[111] Amelins Gedicht lebt von den Referenzen auf Realien und Texte des russischen 18. Jahrhunderts, für das der Dichter sich ebenfalls als Philologe und Verleger einsetzt. Auch die Wirkung des Textes lässt sich gut mit Rückgriff auf klassizistisch-aufklärerisches Vokabular beschreiben: „delectare et docere“. Das archi- und intertextuelle Rätselspiel fragt einerseits vorhandenes Wissen ab, über die „Festode“, über die Sprache des 18. Jahrhunderts mit ihren Kirchenslavismen und Metaphern, über das Werk von Gawrila Derschawin, etc. Zugleich lädt Amelins Text dazu ein, die eigenen Kenntnisse durch Recherche und Analyse zu erweitern, um z.B. die historischen Gestalten korrekt zu identifizieren, intertextuelle Referenzen zu eruieren oder mögliche Bezüge auf philologische Spezialthemen zu

[111] Троцкий (1934, Sp. 242), Квятковский (1966, S. 179).

sondieren (die Ode als Lese-Text, metrische Sonderformen, die Ekphrasis-Tradition, …).

Die „Verspätete Ode“ ist jedoch keine originalgetreue Rekonstruktion einer „ausgestorbenen“ Gattung, die bekannte Baumuster einfach nur kopieren würde. Traditionsbezug verbindet sich mit Innovation und Experiment, Archaik wird Avantgarde. Vor allem wird die poetische Form beinahe zur Unkenntlichkeit verfremdet. Syllabotonisches Metrum, Reime, Strophen scheinen suspendiert, allerdings werden gerade die gattungskonstitutiven Oden-Strophen mit ihren prototypischen 10 Versen durch die Einrückungen am linken Textrand neu konstituiert. Durch das Variieren der Positionierung und Länge der Verszeilen transformiert die „Verspätete Ode“ schließlich, ganz unklassisch, zum visuellen Gedicht, das das Katharina-Denkmal in St. Petersburg, bzw. seine von Wellen verzerrte Spiegelung in einer Pfütze, abbildet. Die „Verspätete Ode“ ist aber nicht nur ein *Figurengedicht*, in dem die äußere Gestalt eine ikonische Funktion erfüllt, sondern auch ein intermediales *Bildgedicht*, das ein Skulpturendenkmal – die von einer Figurengruppe umringte Zarin – verbal „vor Augen stellt“. Vor dem Hintergrund dieser Tradition der ‚Ekphrasis‘, die gerade in der antiken Literatur präsent und gut erforscht ist, lassen sich Charakteristika von Amelins Denkmalbeschreibung fassen: die literarische ‚Verlebendigung‘ des statischen Monuments durch dynamische Verben und Konkreta, die Spiegelung im Wasser als Topos, die verrätselnde Beschreibung der dargestellten Persönlichkeiten, die wertende Wahrnehmung aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts. Amelins Text verlangt in der Tat nach einer intensiven, philologischen Lektüre. Seine implizierte Leserin bzw. sein Leser ist ein auf Augenhöhe mit dem Dichter-Gelehrten stehender *lector doctus*, oder ein Gegenüber, das auf dieses Niveau folgen will.

Dank parodistischer Elemente (Schreibanlass, Syntax, Lexik, Metaphorik) sowie der durchaus kritischen Interpretation des katharinischen Zeitalters gewinnt das Gedicht Distanz zu den literarischen Vorlagen und vermeidet es, in reine Panegyrik abzugleiten, die vor dem Wissenshintergrund des 21. Jahrhunderts reichlich naiv wirken würde. Amelins Ode erwähnt Negativa und widmet den „großen Männer und Frauen“ literarische Karikaturen. Gerade hiermit steht das Gedicht in der Tradition Derschawins, der in vielen Gedichten Kritik am Hofleben und den Zeitgenossen übte und ein ambivalentes Charakterbild der Zarin hinterließ. Letztendlich ist es der in Derschawins Werken geschaffene Mythos des Zeitalters, dem in der „Verspäteten Ode“ neues Leben verliehen wird. Das Gedicht wird zum Derschawin-Denkmal, zur Hommage an den großen Vorgänger. Dabei ist Amelin nicht der einzige Gegenwartsdichter, den das 18. Jahrhundert zu inspirieren vermochte. Schon Joseph Brodsky (1940–1996) suchte hier nach nicht ausgeschöpften Möglichkeiten und knüpfte z.B. mit dem Nekrolog auf Marschall Schukov bei Derschawins «Снегирь» [Gimpel] (1974) an. Timur Kibirows (geb. 1955) lyri-

scher Held zog sich zwischen 1988 und 1996 in das Landleben zurück und entdeckte ebenfalls Derschawin als zentrale Bezugsfigur.[112] In einem Atemzug mit Amelin nennt die Literaturkritik gerne Dmitri Polischtschuk (geb. 1965).[113]

Die offenbar recht große Relevanz auch der fernen literarischen Vergangenheit für die Dichtung des ausgehenden 20. und 21. Jahrhunderts, die in Amelins Ode zum eigentlichen Thema wird, lässt sich vielleicht mit der Frage der Realisierung der Postmoderne speziell in der Dichtung verbinden. So spricht Umberto Ecos in Russland breit rezipierte „Nachschrift zum Namen der Rose" von der Neubestimmung des Verhältnisses zur literarischen Vergangenheit als dem eigentlichen Thema der Postmoderne.[114] Ist die literarische Tradition – wie für die Moskauer Konzeptualisten – nur ein weiteres Arsenal, aus dem Stile und Sprachen bezogen werden, die in der Konfrontation ihre Ideologizität preisgeben? Leidet man noch unter der Last des literarischen Erbes, das die Sekundarität des eigenen Schreibens unausweichlich macht und das Zitieren als einzig mögliche Form von schöpferischer Originalität und Authentizität zulässt? Oder hat sich die Bedeutung des Vergangenen seit dem erfolgten Wegfall von Tabus und Normen grundlegend gewandelt? Lassen sich vielleicht sogar verschiedene Phasen der Postmoderne (speziell der dichterischen) unterscheiden, wie es Jürgen H. Petersen 1988 für die deutsche Literaturgeschichte andachte?[115] Bei Petersen folgt auf die erste Generation (Rolf Dieter Brinkmann), die sich vom modernistischen Gedicht ab- und dem gewollt kunstlosen Alltagspoem zuwandte, eine zweite, die das Ästhetische zurückgewinnen wollte, auf konventionelle Versatzstücke der poetischen Tradition zurückgriff (exemplarisch: Peter Maiwald) – und in die Epigonalität abglitt. Vielleicht ist auch Maxim Amelin (analog zu Peter Rühmkorf) eine „singuläre Erscheinung", in deren Werk sich ein drittes Stadium, ein Königsweg, abzeichnen könnte. Charakteristisch zumindest für seine „Verspätete Ode" sind die Innovation durch Rückgriff auf die Tradition, die Verbindung von aufklärerischem Bewahrens-Impetus und metaliterarischer Parodie – und die philologische Kompetenz.

[112] Siehe meinen Aufsatz Рутц (2014).

[113] So Славецкий (1998), Кадырина (2006, S. 103 ff.).

[114] Eco (1984, S. 76 ff.) bzw. Эко (1988, S. 101 ff.).

[115] Petersen (1988).

Literatur[116]

Алексеева, Н. (2005): Русская ода. Развитие одической формы в XVII-XVIII веках. СПб.

Амелин, М. (1999): Dubia. СПб.

Амелин, М. (2001): «Счастливейший поэт времен Екатерины». Апология Василия Петрова // Вопросы литературы. 6 (2001). 243-250.

Амелин, М. (2003): Конь Горгоны. М.

Амелин, М. (2004): Победные песни // Новый мир. 9 (2004). // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/9/pi5.html.

Амелин, М. (2009): Как объездить Мерани? Опыт нового перевода // «Новый мир». 6 (2009). http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/6/am10.html.

Амелин, М. (2010): Запоздалая ода Екатерине Великой. Стихотворение // Дети Ра. 5 (2010). // http://magazines.russ.ru/ra/2010/5/am14.html.

Амелин, М. (2011a): Гнутая речь. М.

Амелин, М. (2011b): Пиндар. Три Олимпийские победные песни // Иностранная литература. 7 (2011). // http://magazines.russ.ru/inostran/2011/7/pi8.html.

Амелин, М. / Алежковский, П. (2010): Азбука чтения // Радио Культура, 15.07.2010. Audiodatei via: http://old.cultradio.ru/doc.html?id=377274.

Амелин, М. / Александров, А. / Летов, С. (2011): [Совместный проект] // [Домашняя страница Сергея Летова]. http://www.letov.ru/alexandrov-amelin-letov.html.

Амелин, М. / Иаташвили, Ш. (сост., 2014): Антология новой грузинской поэзии. М.

Амелин, М. и др. (2002) «Поэзия и гражданственность» // Знамя. 10 (2002). http://magazines.russ.ru/znamia/2002/10/konfer.html.

Амелин, НЛКР (2013). Максим Амелин. Визитная карточка // Новая литературная карта России. http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/amelin-m.

Амелин, ЖЗ (2013). Максим Амелин // Журналный зал. http://magazines.russ.ru/authors/a/amelin/.

Артемова, С. (2008): Ода // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. научн. ред.: Н.Д. Тамарченко. М. 151-152.

Бак, Д. (2009): О поэзии Михаила Айзенберга, Максима Амелина, Глеба Шульпякова и Татьяны Щербины // Октябрь. 3 (2009). // http://magazines.russ.ru/october/2009/3/po11.html.

Бирюков, С. (2003): Року укор. Поэтические начала. М.

Бродский, И. (2011): Стихотворения и поэмы в 2 тт. СПб.

Веснина, Н. (2008): Сады Невского проспекта. СПб.

Гаспаров, М. (2001): Ода // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост.: А.Н. Николюкин. М. Стлб. 684-685.

Геллер, Л. (ред., 2002): Экфрасис в русской литературе. Труды лозаннского симпозиума. М.

Державин, Г. (1957): Стихотворения. Вступительная статья, подготовка текста и общая редакция Д.Д. Благого. Примечания В.А. Западова. Л.

[116] Die Internetquellen wurden am 20.06.2013 auf Aktualität überprüft.

Державин, Г. (1987): Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина // Державин, Г.: Сочинения. Сост.: В.П. Степанов, Г. П. Макогенко. Л. 275-402.

Державин, Г. / Грот, Я. (1864–1883): Сочиненія Державина съ объяснительными примѣчаніями Я. Грота. 9 тт. СПб. // http://imwerden.de/.

Державин, сочинения (n.d.): Гавриил Романович Державин // http://ru.wikisource.org/wiki.

Житенев, А. (2011): Рец. на кн.: Амелин М. Гнутая речь. М., 2011 // НЛО. 111 (2011). // http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/zh34.html.

Западов, В. (1988): Державин Гаврила Романович // Словарь русских писателей XVIII в. Выпуск 1. Л. 249-259.

Измайлов, А. (2009): Избранные сочинения. Вступительная статья, составление и примечания Максима Амелана. М.

Ионова, М. (2011): Меандр // Новый мир. 9 (2011). // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/9/i12.html.

Кадырина, А. (2006): В поисках утраченной целостности // Вопросы литературы. 5 (2006). 94-106.

Катулл (2005): Лирика. Перевод с латинского М. Амелина. М.

Квятковский, А. (1966): Ода // Квятковский, А. Поэтический словарь. М. 178-179. // http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-1783.htm.

Козлов, В. (2009): Наработанная высота. Максим Амелин // Вопросы литературы. 5 (2009). 58-76.

Кочеткова, Н. (1999): Петров Василий Петрович // Словарь русских писателей XVIII века. СПб. Выпуск 2. 425-429.

Куллэ, В. (2004): Плодоносящая смоковница // Новый мир. 4 (2004). // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/4/kul15.html.

Мамедов, А. (2004): Свой остров (о книге Максима Амелина «Конь Горгоны») // Арион. 3 (2004). // http://magazines.russ.ru/arion/2004/3/na23.html.

Орлицкий, Ю. (2012): Рец. на кн.: Амелин М. Гнутая речь. М., 2011 // Арион. 2 (2012). // http://magazines.russ.ru/arion/2012/2/pp17.html.

Панов, С. / Ранчин, А. (1987): Торжественная ода и похвальное слово Ломоносова: общее и особенное в поэтике // Ломоносов и русская литература. Отв. ред.: А.С. Курилов. М. 175-189.

Панченко, А.М. и др. (ред.) (1988-): Словарь русских писателей XVIII века. Л. / СПб.

Петров, В. (1811): Сочиненія В. Петрова. Изд. 2-е. 3 тт. СПб. // http://imwerden.de.

Погосян, Е. (1997): Восторг Русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту. (Online: http://www.ruthenia.ru/document/534616.html.)

[Премия Солженицына] (2013): Литературная премия Александра Солженицына // Русский путь. // http://www.rp-net.ru/book/premia/.

Приапова книга (2003). Перевод, вступительная статья, примечания: Амелин М.М. / СПб.

Саломатин, А. (2012): Рец. на кн.: Максим Амелин. Гнутая речь. М., 2011 // Знамя. 2 (2012). // http://magazines.russ.ru/znamia/2012/2/sa20.html.

Скворцов, А. (2011): Труды и дни Максима Амелина // Амелин, М.: Гнутая речь. М. 5-18.

Славецкий, В. (1998): Обратная перспектива. «Амелинский сезон» в поэзии конца века // Новый мир. 9 (1998). // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/9/slav.html (20/06/2013).

Словарь Академіи россійской (1971): Словарь Академіи россійской по азбучному порядку расположенный. Репринтное изд. со второго изд. СПб., 1806-1822. Под ред. М.Г. Остербю. 7тт. Odense.

МАС (1999): Словарь русского языка в 4-х т. М. // http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp.

Рутц, М. (2014): Пушкин и Державин как источники положительного образа семейного быта в поэзии Тимура Кибирова // Graf, A. (Hg.): Poetik des Alltags. Поэтика быта. München. 323-333.

Смолярова, Т. (2011): Зримая лирика. Державин. М.

Сумароков, А. (2009): Оды торжественныя. Елегии любовныя. Под ред. Роналда Вроона. М.

Троцкий, И. (1934): Ода // Литературная энциклопедия в 11 т. Т. 8. М. Стлб. 237-243. // http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-2371.htm.

Тынянов, Ю. (1972): Ода как ораторский жанр // Texte der russischen Formalisten. Bd.2. Eingel. und hg. von Wolf-Dieter Stempel. München. 272-337.

Тынянов, Ю. (1997): Поэтика. История литературы. Кино. Изд. подготовили Е. Тоддес, А. Чудаков, М. Чудакова. М.

Хвостов, Д. (1997): Избранные сочинения Графа Хвостова. Сост., примеч., статьи М. Амелина. М.

Шкаренков, П. (2008): Экфрасис // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. научн. ред.: Н.Д. Тамарченко. М. 301-302.

Шкловский, В. (1990): Гамбургский счет // Шкловский, В.: Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе. М. 331.

Шульпяков, Г. (сост., ред.) (2002): 10/30. Стихи тридцатилетних. М.

Эко, У. (1988): Заметки на полях «Имени розы». Вступ., прим. и перевод с итальянского Е. Костюкович // Иностранная литература 10 (1988). 88-104.

ЭСБЕ (1890–1907). Энциклопедическій словарь. Изд.: Ф.А. Брокгаузъ, И.А. Ефронъ. СПб.

Alekseeva, N. (1995): Vasilii Petrovich Petrov. In: Levitt, Marcus L. (Ed.): Early Modern Russian Writers, Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Detroit. 279-284.

Amelin, M. / Nitzberg, A. (2010a): Prächtiges Festgelage statt Fastfood. Ein Gespräch mit Maxim Amelin. In: Poet. Literaturmagazin. 8 (2010). 132-135.

Amelin, M. / Nitzberg, A. (Übers.) (2010b): Zwei Gedichte. In: Poet. Literaturmagazin. 8 (2010). 76-81.

Amelin, M. / Nitzberg, A. (Übers.) (2013): Arkadentempel. Gedichte. Wien.

Beschel, M. (2007): Bildgedicht. In: Metzler Lexikon Literatur. Herausgegeben von Dieter Burdorf et al. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart / Weimar. 88.

Derschawin, G. / Kotzebue, A. von (Übers.) (1793): Gedichte des Herrn Staatsraths von Derschawin. Leipzig. [Digitalisat der Bayrischen Staatsbibliothek: http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10036271-6.]

DNP (1996-2003): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike (Bdd.1-12). Rezeptions- und Wissensgeschichte (Bdd.13-15,3). Register (Bd. 16). Herausgegeben von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart / Weimar.

Eco, U. (1984): Nachschrift zum „Namen der Rose“. München / Wien.

Fantuzzi, M. / Reitz, Ch. / Eigler, U. (1997): Ekphrasis. In: DNP. Bd.3. Sp. 942-950.

Harmon, R. (2000): Ode. In: DNP. Bd.8. Sp. 1104-1105.

Kirichenko, A. (2013): Virgil's Augustan Temples: Image and Intertext in the *Aeneid*. In: Journal of Roman Studies. 103 (2013). 65-87.

Klein, J. (2008): Russische Literatur im 18. Jahrhundert. Köln.

Klein, J. (2010): Deržavin: Wahrheit und Aufrichtigkeit im Herrscherlob. In: Zeitschrift für Slavische Philologie. 67 (2010). 27-50.

Lermann, W. / Hannig, F. (1965): Pegasos. In: Roscher, W. H. (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Reprint der Ausgabe: Leipzig, 1902–1909. Hildesheim, 1965. Bd. III. Sp. 1727-1752.

Levitsky, A. (1995): Gavriil Romanovich Derzhavin. In: Levitt, Marcus L. (Ed.): Early Modern Russian Writers, Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Detroit et al. 70-83.

Levitt, Marcus L. (Ed.): Early Modern Russian Writers, Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Detroit et al.

Luz, Ch. (2010): Technopaignia, Formspiele in der griechischen Dichtung. Leiden / Boston.

Männlein-Robert, I. (2007): Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung. Heidelberg.

Orlizki, Jurij (2016): Die Spezifik des Verses in der neusten russischen Dichtung. In diesem Band. 153-177.

Petersen, J. (1988): Moderne, Postmoderne und Epigonentum im deutschen Gedicht der Gegenwart. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. 14 (1988). 1-25.

Port, U. (2007): Ekphrasis. In: Metzler Lexikon Literatur. Herausgegeben von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart / Weimar. 182.

Robbins, E. (1999): Lyrik I. In: DNP. Bd.7. Sp. 586-591.

RDW (2003-): Russisch-Deutsches Wörterbuch. Hg. von Renate Belentschikow im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Wiesbaden.

Scholz, B. (1999): Ekpharasis. In: DNP. Bd.13. Sp. 940-942.

Webb, R. (2009): Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. Farnham.

Wolf, W. (2008): Intermedialität. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Herausgegeben von Ansgar Nünning. 4., akt. und erw. Ausgabe. Stuttgart / Weimar. 327-328.

Gedicht

Запоздалая ода Екатерине Великой,
Императрице и Самодержице Всероссийской,
при воззрении на зыбкое отражение памятника Ея
в луже декабрьским вечером 2006 года[117]

Strophe	Vers	
I	1	Тебе
	2	царице
	3	северной
	4	сей
	5	державы,
	6	дерзну ли хвалу
	7	вознести после стольких
	8	величия полных певцов,
	9	уже до меня все награды,
	10	всю славу себе стяжавших?
II	11	Ни перстней, ни табакерок,
	12	усыпанных алмазами, не жду!
	13	Легко воспевать и выгодно
	14	живых, сребра и злата от них,
	15	высоких чинов и званий взыскуя,
	16	верный доход сулящих владельцу
	17	имений, и прочих благ и стяжаний,
	18	устойчивых и непреложных! Любой
	19	певец о том помышляет с надеждой
	20	тайной иль явной, но обоснованной.
III	21	Суд над правителями посмертный
	22	вершат беспристрастные летописцы,
	23	дабы всё по своим расставить местам
	24	и должное всем воздать:
	25	кто выспрь возлетел воздушным шаром,
	26	кому упасть случилось ниже некуда,
	27	чья кровь пролилась безвинно, чей сдавленный
	28	в горле затих крик, на свободу так и не вырвавшись,
	29	лепет любовный кого за ступенью ступень
	30	по шаткой лестнице взомчал до верху самого,
IV	31	откуда весь мир, возможный и зримый
	32	как на ладони зерно конопляное видится,
	33	о ком сперва безмолвствовать, потом рассказывать
	34	повелено было на каждом углу, наоборот ли,
	35	переставив наречия временные. Лиц и событий
	36	истинная соразмерность при помощи
	37	увеличительных и уменьшительных стекол
	38	выявляется всенепременно. Мне же,
	39	не летописцу, но певцу позднорожденному,
	40	по созвучию научившемуся слова подбирать
V	41	и по мере укладывать, строй и порядок, предписанный
	42	сводом правил неколебимых, безжалостно и хладнокровно
	43	разрушающему, ради создания и утверждения новых,
	44	свой приговор выносить издалека не пристало. В защиту
	45	повелительницы премудрой части моря и суши той,
	46	от которой и нынешний сколок иль клок, после всех переделов
	47	оставшийся, зрится немыслимым и восприятия чувственного
	48	за гранью находящимся, немстительной ко врагам быть желавшей,
	49	справедливой ко подданным и милостивой, насколько возможно,
	50	здесь и сейчас воздвигается, Екатерина! речь непредвзятая мной.
VI	51	О могущественная владычица, окруженная сонмом великолепных
	52	мужей и жен, заставивших трубы и лиры согласно звучать повсюду,
	53	ибо только достойным достойные служат честно! Се непроглоченный
	54	львом пучинным в лесу щегловитом, се луне надломивший рога, се хищных
	55	птиц всех мастей ощипыватель догола, се мира заключитель долгожданного,

[117] Амелин (2011a, S. 222-223); Text online: Амелин (2010), hier Titelvariation (Großschreibung der Verf., M.R.): «[…] на зыбкое отражение В ЛУЖЕ памятника Ея, ЧТО НА НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ, декабрьским вечером 2006 года“.

се бесстрашный по лужам соленым ходок, се счастливый разитель во бранном
поле и на ложе, се державной реки воспитатель, се расплодительница мысленных
стад и чувственных стай, се деяний свершенных и подвигов отдаленным потомкам
возвеститель правдивый в творениях стройных, премудрый свидетель и соучастник
великих событий, поскольку вне таковых речетворческий дар не вполне раскрывается.

VII Ничтожен пиит, коль на долю его прозябание выпало при бездарных и недальновидных
властителях, окруженных алчной сворою и ненасытной. Что ему остается? Дышать
равномерно дыханием прежде дышавших и с тихой тоскою смотреть обреченно
на искаженное отражение памятника твоего, самодержица, в мутном
декабрьском зерцале, поразительно напоминающем рваными
очертаниями своими нечто знакомое с детства: карту ль,
на которую ставить нельзя, медведицу ли большую,
семизвездием блещущую бесстрастно
сквозь пространство
и время.

(2006-2010)

Übersetzung

Verspätete Ode an Ekaterina die Große, Kaiserin und Selbstherrscherin aller Reußen, bei Ansicht des schwankenden Spiegelbilds Ihres Denkmals in einer Pfütze eines Dezemberabends im Jahre 2006[118]

Strophe Vers

I Dir,
Zarin,
dieser
nördlichen
Macht,
ob ich es wage, ein Lob
anzustimmen nach so vielen
der Erhabenheit vollen Sängern,
die schon vor mir alle Auszeichnungen,
allen Ruhm für sich errungen haben?

II Weder Ringe, noch Schnupftabaksdosen,
mit Diamanten bestreut, erwarte ich!
Leicht sind zu rühmen und vorteilhaft
die Lebenden, Gold und Silber von ihnen,
hohe Stellungen und Titel erstrebend, die stetes
Einkommen versprechen dem Inhaber
von Ländereien, und von weiteren Gütern und Erwerbungen,
dauerhaften und unantastbaren! Jeder
Sänger sinnt darüber mit geheimer
oder offener Hoffnung, aber begründeter.

III Ein posthumes Urteil über die Herrscher
verhängen die unparteiischen Chronisten,
um alles an seinen Platz zu rücken
und allen nach Gebühr zu vergelten:
wer hoch hinaufflog, dem Luftballon gleich,
wem ein Fall zustieß tiefer als tief,
wessen Blut schuldlos vergossen wurde, wessen in der Kehle
zusammengedrückter Schrei verstummte, ohne sich loszureißen,
wessen Liebesgeflüster Stufe um Stufe
auf der schwankenden Treppe hinaufeilte bis zur obersten Spitze,

IV von wo die ganze mögliche und sichtbare Welt
sich wie ein Hanfsame auf der Handfläche anschaut,
über wen zuerst zu schweigen, dann zu erzählen
der Befehl erging an jeder Ecke, bald umgekehrt,
die Adverbien der Zeit umstellend. Der Personen und Ereignisse
wahre Proportion tritt vermittels
vergrößernder und verkleinernder Gläser
unverzüglich zu Tage. Mir aber,
keinem Chronisten, sondern einem spätgeborenen Dichter,

[118] Übersetzt von Marion Rutz.

der nach ihrem Wohlklang die Wörter auszusuchen gelernt hat
V und nach Maß zusammenzulegen, der Zucht und Ordnung, vorgeschrieben
von einer Sammlung unverrückbarer Regeln, gnadenlos und kaltblütig
verletzt, um der Erschaffung und Festigung neuer willen,
steht es nicht zu, aus der Ferne mein Urteil zu sprechen. Zur Verteidigung
der allweisen Gebieterin über dieses Stück Meer und Festland,
dessen heutiger Splitter oder Fetzen, nach allen Neuaufteilungen
übriggeblieben, immer noch unglaublich anzusehen und jenseits der Grenze sinnlicher
Wahrnehmung befindlich ist, die nicht rachsüchtig gegenüber den Feinden zu sein verlangte,
gerecht zu den Untertanen und gnädig, soweit möglich,
hier und jetzt erhebt sich, Ekaterina! durch mich die nicht voreingenommene Rede.
VI Oh mächtige Herrscherin, umgeben von einer Schar prachtvoller
Männer und Weiber, die die Posaunen und Harfen überall harmonisch klingen ließen,
da die Würdigen nur den Würdigen ehrlich dienen! Hier der unverschluckt Gebliebene
vom schlundigen Löwen im Stieglitzwald, hier der dem Mond die Hörner angebrochen Habende, hier der
Rupfer der Raubvögeln aller Couleur bis auf die nackte Haut, hier des langerwarteten Friedens Schließer,
hier der furchtlose, die Salzpfützen durchquerende Reisende, hier der glückliche Kämpe auf dem Feld
der Schlacht und auf dem Ruhelager, hier der Erzieher des machtvollen Flusses, hier die Vermehrerin der Gedanken-
schwärme und Gefühlsherden, hier der von vollbrachten Handlungen und Heldentaten den entfernten Nachkommen
wahrhaftig Kündende in wohlgeordneten Werken, der allweise Zeuge und Teilnehmer
der großen Ereignisse, da außerhalb solcher die sprachschöpferische Gabe sich nicht vollends entfaltet.
VII Nichtig ist der Poet, falls ihm als Geschick zufiel das Dahinvegetieren unter unbegabten und kurzsichtigen
Machthabern, umringt von einer gierigen und unersättlichen Meute. Was bleibt ihm übrig? Atmen,
mit den gleichmäßigen Atemzügen der früher geatmet Habenden und mit stiller Wehmut schicksalsergeben
auf die entstellte Widerspiegelung deines Denkmals, Selbstherrscherin, zu schauen, im trüben
Dezemberspiegel, die mit ihren zerschlissenen Umrissen
verblüffend an etwas Bekanntes aus der Kindheit erinnert: bald eine Karte,
auf die man nicht setzen darf, bald ursa maior,
die mit ihrem Siebengestirn leidenschaftslos funkelt
durch Raum
und Zeit.

Mirjam Springer (Münster)

Lyrische Forensik: Marcel Beyers „Erdkunde“ (2002)

Viele Gedichte der 90er und 2000er Jahre schrieben sich ein in den Erinnerungs- und Gedächtnisdiskurs, stellten sich den Fragen nach den Konstruktionsprinzipien und -bedingungen historischer Narrationen. Auch Beyer betreibt „lyrische Recherche in den Archiven der Erinnerung abseits der großen historisch-politischen Linien“, wie es Hermann Korte als ein Merkmal des lyrischen Paradigmenwechsels der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts beschreibt.[1]

Die lyrischen Verfahren der „Prozedur des Erinnerns“,[2] das wird vielleicht erst jetzt, mit einem gewissen Abstand, deutlicher sichtbar, sind dabei allerdings ganz unterschiedlich. Während sich etwa Thomas Klings ‚Sondagen‘ vertikal vorarbeiten, in die Tiefe der Sprach-Räume dringen, verlaufen Beyers ‚Erkundungen‘, so soll gezeigt werden, in horizontaler Bewegung, suchen ab, zoomen heran, mitunter bis zur absoluten Stillstellung. Für die Lektüre des Gedichtbandes „Erdkunde“ kann dabei das Konzept der „Spur“, des „Spurenlesens“ als „Orientierungstechnik und Wissenskunst“[3] produktiv gemacht werden.

„Dort sind die Dinge, hier sind wir“

1996 war Marcel Beyer von Köln nach Dresden gezogen (nicht nach Berlin, wie es in diesen Zeiten üblich wurde). Im August 2002 erlebte er die Jahrhundertflut: Dresden, das Umland, die Städte entlang der Elbe drohten unterzugehen. „Das erste Mal in meinem Leben bin ich Augenzeuge“,[4] schreibt Beyer in seinem literarischen „Wasserstandsbericht“ von den „Tagen und Nächten der […] Flutkatastrophe“.[5] Der Text eröffnet den Band „Nonfiction“, der „die Auseinandersetzungen mit den eigenen Erfahrungen beim Hören, Lesen und Schreiben – mit den poetologischen Hintergründen der Arbeit mit Sprache“ versammelt.[6] „Wasserstandsbericht“ ist, da ist Ernst Osterkamp zuzustimmen, wohl Beyers „wichtigste poetologische Schrift“.[7] Während er durch die mehr und mehr ver-

---

[1] Korte (2004, S. 258).

[2] Bleutge (2002).

[3] Vgl. Krämer (2007).

[4] Beyer (2003a, S. 17).

[5] Ders. (2003a, Klappentext).

[6] Ebd.

[7] Osterkamp (2003, S. 13).

sinkende Stadt streift, während es ganze Straßen „nur noch in der Erinnerung“ gibt,[8] gerät ihm die Wahrnehmung zunehmend außer Kontrolle. Die „gewohnte Koordinierung von Sinnen und Körper“ unterliegt „einer groben Störung […]. Auge, Ohr, Gleichgewichtssinn und Gliedmaßen müssen sich ihr Zusammenspiel von neuem erarbeiten.“[9] Diese Desorientierung[10] wirft den Flut-Flaneur auf das eigene Schreiben, ein „Schreiben“, so Osterkamp, „das die Wirklichkeit abseits des Definierten auslotet“.[11] Was schließlich bleibt, sind „Einwortsätze“[12] – und die „Dinge“, die ihn anspringen, wie die Katze, die auf einmal da ist und dann auch wieder verschwunden.

> Die Welt der Dinge mit ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und Launen. […] Dort sind die Dinge, hier sind wir, die Menschen. Und jeder weiß, an dieser Aufteilung der Welt läßt sich nichts ändern. […] Tagbilder, Nachtbilder. Detailansichten und Totale. Für mich besteht das Hochwasser weniger aus einem Film, einer Abfolge von Bewegungen, aus Ereignissen, die ineinander übergehen, als aus einer langen Reihe von Einzelbildern. Standphotos: die Straße, die Straße, die Straße. Dieser Damm und dieser Damm und dieser Damm.[13]

„Ossifizierung“

2002 war im Kölner DuMont Verlag Beyers Gedichtband „Erdkunde“ erschienen, nach „Falsches Futter“ (1997) sein zweites umfangreicheres Lyrikprojekt. Die Kritik war, verglichen mit der Reaktion auf „Falsches Futter“, verglichen erst recht mit dem Enthusiasmus, der Beyers Roman „Flughunde“ (1995) entgegengebracht worden war, eher verhalten begeistert. Von „sprachlichem Totholz“ ist die Rede, „das Beyer ohne Not“ in seiner „lyrischen Materialkunde“ verstreue. Viele „Gedichte, in denen aus dem Durchspielen des Stoffvorrats nichts

---

[8] Beyer (2003a, S. 32).

[9] Ebd., S. 25.

[10] Dazu die permanente „äußerste Aufmerksamkeit“ (ebd., S. 26) und die völlig unerwartete Irritation darüber, dass selbst „Fernsehen“ keine „Authentizitätserfahrungen“ ermöglicht (ebd., S. 35). „Ich habe immer gemeint, Fernsehen sei eine Einrichtung, die dem Zuschauer direkter als andere Medien das Gefühl des Dabeiseins gibt“, wundert sich Beyer. „Nachdem ich Augenzeuge des Hochwassers in Dresden geworden bin, glaube ich das Gegenteil: […] Es geht beim Fernsehen […] weniger um eine Abbildung von Wirklichkeit, die Herstellung einer Wirklichkeit oder einer Gegenwelt […]. [Es ist ein] Werkzeug, mit dessen Hilfe ich eine Distanz zu dem gewinne, was auf dem Bildschirm zu sehen ist.“ (Ebd.)

[11] Osterkamp (2003, S. 14). Beyer hatte sich, als das Wasser stieg, zunächst mit der Wegwerfkamera auf den Weg gemacht. Ständig in Bewegung, knipste er alles – wahllos, pausenlos, atemlos. Doch dann wurde das Photographieren „immer seltener“. „Nachher, als wieder Photogeschäfte geöffnet haben und die Filme vom Entwickeln zurück sind, werde ich auf den Bildern kaum etwas von dem entdecken, was ich erlebt und gesehen habe“ (Beyer 2003a, S. 13).

[12] Ebd., S. 34.

[13] Ebd., S. 36 ff.

oder wenig“ folge. „Sieben Gedichte über Kondensmilch“ seien „vielleicht doch das eine oder andere zu viel.“[14] Ein „notorischer Drang zum Stilleben, zur stofflichen Erstarrung, zum Ausgeklügelten und Abgezirkelten, Aggregathaften“ wird diagnostiziert.[15] Alle aber sehen und lesen eines: „Beyer ist bei den Dingen selbst angelangt“.[16] „Anoraks“, „Autoreifen“, „Klebestift“, „Pokemonkrawatte“, „Schwamm und Leder“, „Gulasch in Büchsen“, „Dosenbier“[17] – das Ich auf seinen Streifzügen im Osten wird vom Material überflutet: „Dort sind die Dinge, hier sind wir, die Menschen.“[18]

> [S]eit einiger Zeit ist meine Aufmerksamkeit für Osteuropa geweckt, auch wenn ich noch nicht sagen könnte, wo dieser Osten Europas überhaupt beginnt, gleich hinter Helmstedt möglicherweise,

konstatiert Beyer 2001 in einem Vortrag,[19] einen Monat nach einer großen ‚Ost-Reise‘. Er war – unter anderem – in Tallinn gewesen, in „Käsmu, dem ehemaligen militärischen Sperrgebiet an der Küste“, „in Narva, an der Grenze zu Rußland“,[20] hatte „nahe dem nördlichen Ende der Kurischen Nehrung“ gestanden und „auf die Memelfähre hinüber nach Klaipeda“ gewartet, er hatte Kaliningrad gesehen.[21] Ein geplanter Vortrag über Ossip Mandelstam unter dem Titel „Wege zur Stalin-Ode“ kommt nach dieser Reise nicht zustande. „Statt dessen schreibe ich“, so Beyer, „eine anderthalbjährige Pause beendend, nach meiner Rückkehr aus Rußland Gedichte“[22] – „Erdkunde“ betitelt er später den Band.

In „Erdkunde“ geht das Ich auf große Exkursion gen Osten; staunend beobachtet es die eigene „Ossifizierung“ („Erdkunde III“, EK, 9). Es macht sich von Dresden aus auf den Weg durch Böhmen, Polen, Ostpreußen, Estland, besucht die Krim, Kaliningrad, St. Petersburg. Es betreibt als Nachgeborener Spurensuche in den „von den Großvätern und Vätern besiedelten und besetzten Geschichtslandschaften“.[23]

---

[14] Bartmann (2002).

[15] Kiefer (2003, S. 171).

[16] Boettiger (2002).

[17] Beyer (2002c). Im Folgenden zitiert mit der Sigle EK.

[18] Ders. (2003a, S. 37).

[19] Ders. (2002b, S. 106).

[20] Ders. (2003a, S. 196).

[21] Ders. (2002b, S. 105 f.).

[22] Ebd., S. 107.

[23] Braun (2008, S. 10).

„ein Knäuel von Spuren“

Auch Beyer ist, wie etwa Thomas Kling, ein „Geschichtslyriker“.[24] Nach der Wende sei er, so formulierte Beyer in einem Gespräch 1995, „in der Zeit zurückgerutscht“.[25] In seinem erfolgreichen Roman „Flughunde“ findet der Erzähler 1992 Teile des nationalsozialistischen Schallarchivs. Bei seiner weiteren Recherche stößt er auf den Tontechniker Hermann Karnau, der zunächst für die Beschallung der nationalsozialistischen Propagandaveranstaltungen zuständig war und später Kehlkopfoperationen an Lebenden durchführte, auf der Suche nach der ‚arischen‘ Stimme. Schließlich wird er Wachmann im Führerbunker und Betreuer der sechs Goebbels-Kinder bis zu ihrer Tötung. In Beyers nächstem Roman „Spione“ (2000) finden der Ich-Erzähler und seine drei Cousins in den Ferien ein altes, unvollständiges Fotoalbum der Großeltern aus den dreißiger Jahren. Die Jugendlichen machen sich, im deutschen Herbst 1977, auf Spurensuche in die Vergangenheit – doch in einer „Atmosphäre von Heimlichkeit […], von der letztlich alle Beteiligten betroffen sind“,[26] entsteht aus dem Entdeckten, aus all den Erinnerungsfragmenten, Gerüchten, Zeitungsnachrichten keine schlüssig zu erzählende Narration. Beyers „Flughunde“-Roman ist polyphon erzählt; er bedient sich „harter Schnitte, Montagen und [der] Überblendung von Authentischem mit Fiktionalem.“[27] Das Erzählverfahren von „Spione“ beschreibt Beyer in seinem „Arbeitstagebuch“ folgendermaßen: „das Nebeneinanderstellen von Fragmenten, die inneren Bezüge, aus deren Verknüpfung sich eine Geschichte ergibt im Panorama, nicht in der Abfolge“.[28] Mit beiden Verfahren stellten sich die Romane der prekären Frage nach der Möglichkeit und den Bedingungen des Erinnerns.

Marcel Beyer sei „der rhythmische Forensiker der Gegenwartsliteratur“, hat Thomas Kling einmal geschrieben.[29] Bei Beyer gleitet der Kamerablick des Ichs über die Oberfläche der Dinge auf der Suche nach Spuren, Zusammenhängen, Verbindungslinien.

> Umzingelung einer Geschichte setzt voraus: einen Kern. […] Wenn es aber nur ein Knäuel von Spuren, Leitungen, Kabeln wäre? Ohne einen Kern, in den sich vordringen ließe? Dann müßten die Spuren, Leitungen, Kabel abgefahren werden (horizontal), anstatt daß man vertikal, quer durch das Knäuel hineinstechen könnte,

notiert Beyer im „Arbeitstagebuch“ zu „Spione“.[30] Beyer, der sich als „Nachkomme von Schweigegeneration und Antwortgeneration“[31] begreift, ist – eine

---

[24] Vgl. etwa Trilcke (2012).

[25] Klug (1995).

[26] Braun (2008, S. 9).

[27] Ebd., S. 6.

[28] Beyer (2003b, S. 25).

[29] Kling (2001, S. 201).

[30] Beyer (2003b, S. 25).

Generation jünger als Kling – ein Enkel auf Spurensuche. In seinen poetologischen wie poetischen Texten ist das Wortfeld der „Spur“ omnipräsent.

„Warum jetzt eine Debatte über die Spur und das Spurenlesen?“, fragt Sybille Krämer in der Einleitung zu dem 2007 erschienenen Band „Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst“.[32] Der Band liefert gleichsam nachträglich die theoretische Flankierung dessen, was Marcel Beyer in seinen Texten nach der Wende umtreibt. Eine „Leitidee der Moderne“, resümiert Krämer, sei die „Einsicht, dass wir keinen zeichenfreien und interpretationsunabhängigen Zugang zu Welt und Wirklichkeit (mehr) haben. […] Die Beschwörung einer Referenzlosigkeit der Zeichen und einer lückenlosen Textverfasstheit der Welt im so genannten postmodernen Denken“ führe freilich zu einer „Tendenz, die Zeichen von aller Verbindung mit dem Nichtzeichenhaften freizusetzen und damit die Zeichennatur der Welt absolut zu setzen. *Damit aber verschwinden die Dinge*. Kann es nun sein“, fragt Krämer weiter, „dass die Beschäftigung mit dem Spurkonzept deshalb so fruchtbar und an der Zeit ist, weil sie dem unbekümmerten und referenzlosen Flotieren der Zeichen etwas entgegenzuhalten vermag, das seine Erdung in einer Art ‚Dingsemantik‘ findet?“ Wir halten, so Krämer weiter, „mit dem Spurenlesen […] einen Ariadnefaden in der Hand, der uns aus der ‚reinen‘ Zeichenwelt hinausführt und mit der Dinghaftigkeit, Körperlichkeit und Materialität der Welt verbindet“.[33]

In „Erdkunde“ begibt sich Beyer auf die Spur der Dinge, die erst und nur dem das Gelände Absuchenden zu Spuren werden. Was aber sind, so ist zunächst zu klären, Attribute der ‚Spur‘?[34]

- Spuren zeigen nicht das Abwesende, sondern vielmehr dessen Abwesenheit.
- Spuren zeigen sich im und am Material. Sie gehören der Welt der Dinge an.
- Spurenlesen wird nötig unter Bedingungen von Ungewissheit, Unsicherheit, dort also, wo wir uns nicht (mehr) auskennen.
- Spuren fallen auf, weil sie die Ordnung stören. Wird eine Spur hinterlassen, so zeigt sich darin die gewaltsame Kraft, sich einzuschreiben, einzudrücken, aufzuprägen.
- Spuren entstehen erst im Auge des Betrachters. Sie werden durch Interpretation hervorgebracht. Eine Spur lesen heißt, die gestörte Ordnung in eine

[31] Ders. (1997, S. 65).

[32] Krämer (2007, S. 12). Der Band (Krämer / Kogge / Grube [Hgg.] 2007) versammelt die Beiträge der internationalen Tagung „Spurenlesen. Zur Genealogie von Kulturtechniken“, die vom 10. bis 12.02.2005 am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität Berlin stattfand.

[33] Krämer (2007, S. 12 f.).

[34] Das Folgende nach Krämer (2007, S. 14 ff.). Ich greife diejenigen Attribute auf, die m.E. für die Lektüre von „Erdkunde“ relevant sind.

neue Ordnung zu überführen; dies geschieht, indem das spurbildende Geschehen als eine Erzählung rekonstruiert wird. Doch es gibt stets eine Vielzahl solcher Erzählungen. Daher sind Spuren polysemisch.

- Die Spur zeigt etwas an, was zum Zeitpunkt des Spurenlesens irreversibel vergangen ist. Es gibt immer eine Zeitverschiebung zwischen dem Spurenhinterlassen und dem Spurenlesen. Zwei Zeitregime kreuzen sich also in der Spur.
- Spuren sind stumm. Wenn eine Spur durch Narration zum ‚Reden gebracht wird', ist dies immer eine einseitige Kommunikation.

Narva, taghell

Die Sprachen sind mir fremd, als würde
ich Pantoffeln tragen: aber ich

bin da. Kunstfaser, Pelzbesatz und
Einlegsohlen: alle Dinge sind mir nah (EK, 57),

lautet das Programmgedicht ziemlich genau in der Mitte der beyerschen „Erdkunde". In den „Erdkunde"-Gedichten (wie auch schon in „Falsches Futter", aber ungleich spröder, konzentrierter, reduzierter, fokussierter) entstehen keine Geschichtscluster wie bei Kling, sondern eher hochartifizielle, immer flächige Muster aus Zitaten, Materialfetzen, akustischen und visuellen Splittern – eine Ordnung aus Bruchstücken, ein im Spurenlesen erzeugtes „Netzwerk".[35] Die Landschaft, in der sich das Ich umtreibt, ist historisch, geographisch und literarisch zugleich: Thomas Manns Seebadfrische auf der Kurischen Nehrung, Agnes Miegels Ostpreußen, Johannes Bobrowskis „Sarmatien", Joseph Beuys' Absturz-Gegend auf der Krim, Kaliningrad, „die bildlose Stadt",[36] die Imkerdatscha in Sachsen, in der ein Ex-Stasi dem guten Draht nach Moskau nachtrauert – die aufgesuchten Gelände werden dem lyrischen Forensiker zur knochengesättigten „Ackermanngegend" („Erdkunde VII", EK, 13). „Beyers ‚Erdkunde' ist vor allem Kunde von der Erde als einem Totenacker der Geschichte."[37] Auf seinen Reisen durch die „Oststeppen" („Oststeppen", EK, 76), auf denen es „überall auf eine erstarrte, langsam zerbröckelnde Welt trifft, die im postsozialistischen Koma liegt",[38] wird dem Ich in den „geschürften Materialfragmenten aus der Geschichte – der totalitären, vor allem aber auch der persönlichen"[39] – wie in den Dingen, die ihm ins Auge fallen, alles zugleich gegenwärtig. Der zunächst bloß ‚touristische Blick',[40] der die Oberflächen abfährt, verselbstständigt sich regel-

[35] Ebd., S. 19.

[36] Beyer (2002b, S. 107).

[37] Detering (2002).

[38] Braun (2002).

[39] Kiefer (2003, S. 167 f.).

[40] So eine Formulierung Dirk von Petersdorffs in der Vortragsdiskussion.

recht. Für den Enkel als Spurensucher scheinen sich aus dem, was ihm ins Auge springt, ihn anspringt, Narrationen zu entwickeln, die freilich nie auserzählt werden, die sich immer wieder verflüchtigen, verlieren (das macht den Band wohl so spröde und schwer zugänglich). Es ist die benjaminsche, nur momenthaft mögliche Vergegenwärtigung des Vergangenen im Bruchstück, die sich in Beyers Spurensuche immer wieder ereignet.

> Können Gegenstände eine historische Dimension haben – und ich meine hier nicht Antiquitäten –, können sie einen historischen und politischen und gesellschaftlichen Zusammenhang erkennen helfen, ohne daß sie zu Symbolen würden? Eine Artischocke etwa, ein Kiefernwald, ein Kiesel, ein Stück Seife?,[41]

fragt Beyer 2002 in seiner Wiener Vorlesung zur Literatur: „Das sowjetische Apartment“. In „Erdkunde“ hat er versucht, auf genau diese Frage eine lyrische Antwort zu geben.

Spurenlage

Die Spur liegt „dem Fahnder in der Regel nur eine begrenzte Zeit“ vor, „da sie die unangenehme Eigenschaft hat, mit der Zeit zu zerfallen“,[42] erläutert Jo Reichertz in einem Beitrag zu hermeneutischer Polizeiforschung. Das Ich in Beyers Gedichten bekommt es mit schwierigem „Gelände“ („Erdkunde I“, EK, 7) zu tun: Nicht „Erde“ im Sinne von *solum*, Erdboden, oder *humus*, Erdreich, Ackerboden, ist sein Terrain: Im *pulvis*, Staub, müht sich das Ich ums Spurensehen.[43] In Beyers „Erdkunde“, so hat Nico Bleutge in seiner Rezension konstatiert, „ist der Staub allgegenwärtig“.[44] Das Gedicht mit dem Titel „Staub“ im fünften Teil des Bandes reflektiert die Flüchtigkeit des Mediums: „Und was ist Staub, will ich dich manchmal / fragen“. Und weiter:

> […] Was ist das, frage ich dich
> manchmal, wenn ich die Staubwolke, den Schatten
> sehe, über die Wäscheleinen, den Kamin und
> dann, noch immer Schatten, über die Antennen
> hin. Staub ist im Blauen, Luft, und meine
> Frage, Staub in den Himmel, bis es dunkel ist. (EK, 80)

Wenn es nicht der Staub ist, in dem sich der Abdruck des Abwesenden verflüchtigt (12x), so sind es Schnee (10x) oder Sand (4x) – die „Reifenspuren im Wald“ („Fünf Zeilen VIII“, EK, 71), die das Ich entdeckt, scheinen da wenigstens einmal eine sicherere Lesart zu versprechen, doch das Ich entdeckt sie dort, „wo sich der Regen / sammelt“ (EK, 71): auch sie also gefährdet, kurz davor zu verschwinden.

---

[41] Beyer (2003a, S. 193).

[42] Reichertz (2007, S. 311).

[43] Grimm (1862, Eintrag „Erde“, Sp. 752).

[44] Bleutge (2002).

Wie in solchem Gelände aus den wahrgenommenen Phänomenen Spuren und dann aus ihnen eine Erzählung vom Geschehenen konstruieren?[45] Für das Ich eine poetologische Gretchenfrage. Wenn es sich, ziemlich am Anfang, im ersten Teil des Bandes, im „Hochmoor" herumtreibt, so wird dieses spezielle Gelände[46] gleichsam zur poetologischen Nagelprobe. „Tiefere Stiche, doch wir erzählen", „Nichts zu begehen, doch ich erzähle" heißt es da. Dann aber wird ein Einspruch gegen solche ungebrochene Fabulierlust formuliert:

> […] Keine
> Geschichten, Poren und Lichter, nichts
> bleibt zu zeichnen, nichts bleibt zu bohren,
> nichts bleibt zu heben, nichts bleicht. (EK,17)

Es ist der Einspruch gegen die bewusst-naive Narration, gegen die ungebremste Sehnsucht nach der großen Erzählung, wie sie sich in den 90er Jahren ja auch im nervösen Warten des Feuilletons auf ‚den' Wenderoman oder gar ‚den' Deutschlandroman ausdrückte.

„Wenn in den ersten 48 Stunden nach der Inangriffnahme des Falls", so die kriminologische Faustregel, „keine Spur zur Diagnostik des Tatbestandes führt, besteht nur noch wenig Aussicht auf sichere Klärung des Falles."[47] Beyers Spurenmann, der nichts erzählen will, der sich der Narration verweigert, lässt sich stattdessen, wie der prekären Geländebeschaffenheit zum Trotz, geradezu provokativ Zeit: Langsam, sehr sehr langsam tasten der Blick, die Sprache die Oberfläche ab. In seiner Wiener Vorlesung zur Literatur versucht Beyer, diese „manische Konzentration auf das Oberflächendasein der Dinge"[48] zu erklären: „Es ist […] der Eindruck, etwas nicht formulieren zu können, der mich an Dingen hängen läßt".[49] Das Ich am Ende des ersten Teils von „Erdkunde" beteuert dagegen: „[I]ch will nur rasch zusammenkehren" (EK, 20). Genau das aber funktioniert nicht (mehr). Dem Ich kommt beim Zusammenkehren der Dinge, der historischen Reste, permanent etwas dazwischen: „ich höre, / etwas atmet mit", heißt es wenige Zeilen weiter. Immer bleibt ein unaussprechlicher Rest, ein Etwas, das sich der Narration nicht einverleiben lassen will. „Kitt" heißt das Gedicht. *Er* ist das Material, gegen das es anzuschreiben gilt: „Keine Ewigkeitsgesten, bitte", forderte Beyer in seiner Vorlesung,[50] und in seinem „Kommentar. Holocaust: Sprechen" (1999): „[k]eine Proklamation, sondern stetes Erkunden"[51] – die Spurensuche in Sand, Schnee und Staub ist, so meine These, nach der Jahrtausendwende der materiale Einspruch gegen den Kitt aus Ewigkeitsges-

---

[45] Vgl. dazu Reichertz (2007, S. 323 f.).

[46] Hochmoore liegen über dem Grundwasserspiegel. Sie sind durch Niederschlag entstanden.

[47] Mergen (1988, S. 30) (zit. nach Reichertz 2007, S. 312).

[48] Kiefer (2003, S. 168).

[49] Beyer (2003a, S. 163).

[50] Ebd., S. 174.

[51] Beyer (2003a, S. 254).

ten und Proklamationen: gegen den Kitt einer „verkitschten Gedächtniskultur“[52] wie einer immer salonfähiger werdenden Nationaleuphorie.

„Grundwasserfragen“

Das Ich, das sich in die „Ackermanngegend“ begibt, erhält immer mal wieder deutliche historisch-(auto)biographisch-topographische Konturen. „[I]ch muß nur länger gucken, weil / ich ein Westkind bin“ („Ostpreußenmuster V“, EK, 48), skandiert das Ich in geradezu munterem jambischen Volksliedton. In einem Radiofeature sagte Beyer: „Also: ich weiß nicht Bescheid im Osten, ganz klar nicht Bescheid.“[53] Das Westkind in „Erdkunde“ bewegt sich im Osten naiv und betroffen zugleich auf einer *tabula rasa*, deren abgeschabte Einschreibungen jedoch noch spürbar sind. Der Westen dagegen: vertrautes Terrain:

> […] Himmel weniger,
> bloß Wolkenwände vom
>
> Heizkraftwerk und gezuckerte
> Luft und der gelbliche
> Schimmer über den Rübenmieten.
> Weckhoven, eine Einkaufszeile,
>
> Reuschenberg, Hoisten, die
> Felder. Kartoffelpest. Und
> wenn die Jagdgesellschaften
> kamen, Kokskameraden aus
>
> Düsseldorf, um sich ein paar
> Hasen reißen zu lassen,
> den Feldweg hinauf mit dem
> Rad. […] (EK, 23 f.)

Eine unspektakuläre westdeutsche Kindheit in einem „Schlafdorf“ (EK, 23) am Niederrhein (bei Neuss) eben. Ungewöhnlich vielleicht nur eins: die „Schlaflosigkeit“ des Kindes („Der Westdeutsche Tierfilm I“, EK, 95). Zu Beginn des sechsteiligen Zyklus „Der Westdeutsche Tierfilm“, im letzten Teil des Bandes, erinnert sich das Ich:

> […] kann sein,
> ich habe auch einmal VÖGEL IN
> HAFF UND WIESEN angeschaut,
>
> die Stimme aus dem Off klingt
> nah. Schlaflosigkeit. Die

---

[52] Kiefer (2003, S. 172).

[53] Graf (2008, S. 3).

Ärztin sagt: der Junge soll
Sachbücher lesen, bloß nichts

Dramatisches, Geschichten über
Pflanzen, Pferde, Hunde. Ich
bin zehn. Ich lasse Vogelfutter
keimen auf der Fensterbank, die

Blumenerde, faules Wasser, Kalk
und Schleim. Ich schlafe nicht.
Ich sitze da: westdeutscher
Tierfilm, Frühzeit, Kinderstunde. (EK, 95)

„[D]ie Stimme aus dem Off klingt / nah“: Es ist die Stimme von Heinz Sielmann;[54] „Vögel in Haff und Wiesen“ war dessen erster Tierfilm, 1938. Sein Näseln gehört zum Sound unserer 70er-Jahre-Westkindheit wie das Rappelkistenlied.

Später im „Tierfilm“-Zyklus kommen auch Konrad Lorenz[55] und Joseph Beuys[56] in den Blick. (Beyer hat dieser Posen-Connection: Lorenz – Beuys – Sielmann in seinem Roman „Kaltenburg“ [2008] dann weiter nachgespürt.[57])

---

[54] Heinz Sielmann, geb. 1917, aufgewachsen in Königsberg, Student der Zoologie an der von den Nationalsozialisten neu gegründeten „Reichsuniversität Warthegau“ in Posen, gefeierter Jungfilmer schon mit seinem ersten Tierfilm „Vögel in Haff und Wiesen“ (1938). „Quick das Eichhörnchen“ (1952) und andere Tierfilme und -bücher, die u.a. in Zusammenarbeit mit Konrad Lorenz entstanden, wurden Schulstoff; von 1960 bis 1991 wohnzimmerpräsent mit der Reihe „Expeditionen ins Tierreich“ für die ARD.

[55] „Wer / hätte seine Hundestories nicht / verschlungen, jene berühmte // Sodomiepassage, Herr und Hund: da / klemmt das Lesezeichen heute / noch.“ („Der Westdeutsche Tierfilm III“, EK, 97) Lorenz hatte 1940 den Kant-Lehrstuhl in Königsberg übernommen, „Mitarbeiter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP mit Redeerlaubnis“ steht in seiner Berufungsakte. Bis zu seinem Tod hielt er an seiner Grundannahme fest, krankes Erbmaterial müsse zur Erhaltung einer lebenstüchtigen Zivilisation ausgesondert werden. Wir Kinder kannten ihn als Gänsevater. Später wurde er zur Galionsfigur der ökologischen Bewegung.

[56] Beuys war 1941 in Posen von Heinz Sielmann zum Bordfunker ausgebildet worden, mit ihm teilte er die Begeisterung für Vögel. Beyers Ich erinnert sich zunächst bloß an Begegnungen mit einem Joseph in der niederrheinischen Landschaft – an Joseph als an eine seltsame Gestalt, ein wenig spooky, für das Kind faszinierend ‚aus der Spur‘: „Mit offenem Hemd, die Hände in / den Taschen, die Hosenbeine / umgeschlagen und Sandalen: wie / Sielmann hänge ich am Zaun // und höre Joseph zu, wenn er / das Birkhuhn lockt. Der / Halm, die Trichterhand, Joseph, / der uns die Moorkuh aus // dem Schwemmland holt, Emser / Pastillen, Röhrichtkolonien, / unsere frühen Kamera- / und Kameradenbilder. Joseph, // der pfeift und keckert, wenn es / über wankenden Boden geht, / der Bursche, die Natur.“ („Der Westdeutsche Tierfilm II“, EK, 96.) Joseph, diese Erinnerungsfigur, ist die 70er-Jahre-Version des literarischen Sonderlings: die Figuration eines allgemeinen gesellschaftlichen Defektes. Der beyersche Joseph (der ein paar Gedichte weiter dann deutliche Züge von Joseph Beuys bekommt, wie er von seinem Absturz 1944 über der Krim erzählt) wird heimgesucht von seinen „Krimgeistern“, er trägt schwer an seinen „Veteranenschäden“ („Der Westdeutsche Tierfilm IV“,

Sielmanns Näseln, Lorenz' markige Geschichten von seiner „HÜNDIN STASI", dem „treuesten / der Tiere" (EK, 97), Beuys' Verstummen und später seine Legendenerzählung von seiner wundersamen Errettung durch die Tataren – es sind hier vor allem Tonspuren, die im Ich Kindheits-Flashs erzeugen.

„Mitte / der achtziger Jahre solche / Zeilen wie: Ich kenne / das Ufer der Wolga" („Ton I", EK, 23): noch so eine Tonspur. Deutlich wird: Erinnern, Spurensuchen ist immer auch „Klangarbeit".[58] Marcel Beyer kann, wie er in einem Interview sagt, die Herkunft dieser Zeile, die in „Erdkunde" dreimal auftaucht,[59] selbst nicht mehr rekonstruieren. „[I]ch weiß nicht woher ich das hab' – ich schätze, das ist eine Mitschrift aus einem Film gewesen oder so, aus dem Russischen."[60] Auch meine Recherchen haben nichts ergeben, dafür aber habe ich plötzlich Anderes, Ähnliches im Ohr: Wie am Ende von Familienfeiern die Kriegserinnerungen mit Lehárs „Es steht ein Soldat am Wolgastrand" weggespült wurden (und wenn es keinen sangesfreudigen Großonkel zum Anstimmen gab, musste eben Ivan Rebroff ran):

Es steht ein Soldat am Wolgastrand,
Hält Wache für sein Vaterland.
In dunkler Nacht allein und fern,
Es leuchtet ihm kein Mond, kein Stern.[61]

EK, 98): „Joseph, / der eine Sprache baut, wenn // wir im Schilficht lauschen, was / ist ihm von der Krim geblieben, / am Flaschenhals da, ganz im / Norden, daß die Rede stockt." („Der Westdeutsche Tierfilm II", EK, 96.) Im späteren Gedicht des Zyklus, „Der Westdeutsche Tierfilm V", füllt dann die Legende die aus dem Trauma entstandene Leerstelle in der Sprache: jene durch Beuys in einem BBC-Interview bezeugte Erzählung von der Errettung durch nomadisierende Tataren, von der Salbung seiner Wunden mit Fett und dem Warmhalten mit Filz: „bis die Tataren kamen. Die / Fliegerkappe weg, das Haar / versengt, der blanke Schädel / und ein Wrack." (EK, 99) Heute weiß man: nichts davon stimmte. Beuys war wohl sehr schnell von einem deutschen Suchkommando gefunden worden. Vgl. dazu: „Ein Tag im Leben des Joseph B. Geheimnisse des Absturzes auf der Krim: Der Künstler Jörg Herold trifft Beuys-Zeugen und beleuchtet das Trauma des Künstlers" (in: FAZ. 07.08.2000. Nr. 181. S. 43, 20/02/2014). Genau das aber lässt Michael Braun in seiner Rezension aus, vgl. Braun (2002).

[57] In „Erdkunde" imaginiert das Ich schließlich einen Besuch von Sielmann und Joseph bei Lorenz: „[W]er hätte Lorenz / nicht auf seinem Wasserschloß / besucht, wie Joseph mal von // Sielmann mitgenommen wurde, kurz / vor dem Schädelglühen." („Der Westdeutsche Tierfilm III", EK, 97.) Quasi-O-Töne geraten in die Szenerie: „Kann sein, Lorenz hat / ihnen Erbgeschichten aufgetischt, // kann sein, er hat erzählt, wie / MEINE HÜNDIN STASI wildern / ging, mitten in Königsberg / häßliche Szenen voll Hühnerblut // und Ei" (ebd.). Vgl. dazu auch Anm. 76.

[58] Beyer (2003a, S. 173).

[59] EK, 23, 26 und, etwas verändert, 43.

[60] Graf (2008, S. 9).

[61] Franz Lehár: Der Zarewitsch (Text: Bela Jenbach und Heinz Reichert, Uraufführung am 21.02.1927 mit Richard Tauber).

Das Ich im bereits zitierten „Kitt"-Gedicht beobachtet an sich selbst: „[I]ch klemme / irgendwo in einem Volkslied fest" (EK, 20).[62] Beim Wieder- und Wiederlesen von „Erdkunde" läuft das unidentifizierbare und dennoch irgendwie vertraute *beyersche* Wolga-Lied wie ein permanenter Ton mit – ein in seiner klischeehaften Ahistorizität historischer Tinnitus gleichsam.

Das Schürfen im Gelände – und das umfasst, wie gezeigt, das Textgelände, das eigene Gedächtnis und die Landschaft gleichermaßen –, dieses Stöbern und ‚auf Dinge Stoßen',[63] berührt immer „Grundwasserfragen" („Erdkunde VII", EK, 13), also das, was untergründig immer da ist, was immer mitfließt. Das Bewusstsein hiervon, nennen wir es ruhig: historisches Bewusstsein, ist, neben dem eigenen Körper, die einzige Voraussetzung, die das Enkel-Ich auf die Spurensuche in die „Ackermanngegend" (ebd.) mitnimmt.

Erdkunde

I

Mir träumte von Knochen,
ich war im Gelände,
mein Gesicht, meine Füße.
Ich schaute auf meine Hände,

in den Staub, den Niesel,
ich wußte nicht, bin ich
in Teplitz, in Teplice oder in Tepl,
ich berührte nichts, alles,

fürchtete ich, würde zerbröckeln,
so wie der Name, porös,
porös in der Hand, der Senke,
es roch, als sei etwas verbrannt,

eine Schürfstelle sicher,
ich stand unter der Erde,
doch der Himmel blieb
da. Nirgendwo Knochen. (EK, 7)

VII

Ackermanngegend. Kein
Braunton, nichts reimt
sich auf Braun. An
meinem Handrücken

die abgeschürfte Stelle.
Versandete Areale, Lehm,
alles pappig und grau.
Da fand ich die GLANZERDE und

den GERENMANTEL, unsichere
Lesart, Kopistenfehler
oder untergegangener
Sinn, Schoßmantel, Saum,

vor sechshundert Jahren.
Die Gräber ausgehoben,
Abraum, Grundwasserfragen,
mir träumte von Knochen. (EK, 13)

„Das Eingangs- und Titelgedicht ‚Erdkunde' […] führt mit der zentralen Zeile ‚in Teplitz, in Teplice oder in Tepl' in eine Gegend, wo die ‚Verquickung von Sprache, Dichtung und Politik augenfällig wird wie an wenigen anderen Or-

[62] In seiner Wiener Vorlesung bestimmt Beyer das „Sentiment" als eine Signatur der 90er Jahre. „Seit dem Ende des Kalten Krieges: Überall Volksmusik. Im Autoradio auf Sendersuche, den ganzen langen Fernsehabend lang: Volkstümliche Hitparaden." Diese „Volksmusik hat eine eigentümliche Leere". Als „ihr charakteristisches Moment [kommt mir] das Ahistorische in den Sinn." (Beyer 2003a, S. 171 f.)

[63] Vgl. Graf (2008, S. 10): „Ich sage ja auch immer, ich recherchiere nicht, weil mir das etwas zu Zielgerichtetes hat. […] Ich stöbere eher. Das ist es. Ich stoße gern auf Dinge."

ten'", zitiert Michael Braun[64] aus Beyers Celan-Essay.[65] Durch die Namen „für diese nordböhmische Stadt wandern", so Braun weiter, „verschiedene deutsch-tschechische Geschichten, politische und sprachliche Landnahmen."[66] Das Gelände: die nordböhmische Braunkohlegegend, der Raum „einer mehrsprachigen Kultur", die im 14. Jahrhundert unter Karl IV. (1316–1378) „jahrzehntelang eine produktive Balance und eine Stimmung intellektuellen und politischen Aufbruchs erlebte",[67] 700 Jahre später dann Hitlers „Protektorat Böhmen und Mähren";[68] das Gelände ist aber zugleich: der Text, in dem das Ich mit seiner Spurensuche beginnt, nämlich Johannes von Tepls „wegweisender spätmittelalterlicher"[69] Dialog zwischen Ackermann und Tod.[70] Doch wo etwa Kling-Leser (mit dem Bergbau-Setting als semantischer Steilvorlage) sich auf Sondagen, vertikale Tiefengrabungen gefasst machen müssten, bleibt es bei Beyer bei horizontalen Schürfungen.

Johannes von Tepls böhmisch-frühhumanistischer Ackermann besteht auf seinem „Recht auf Trauer" und auf „Erinnerung als Spezifikum humaner Existenz".[71] Bei Beyer haben selbst die Wörter für den Nachgeborenen ihre erinnerte Bedeutung verloren:

> Da fand ich die GLANZERDE und
>
> den GERENMANTEL, unsichere
> Lesart, Kopistenfehler
> oder untergegangener
> Sinn […]

„GLANZERDE" (Erzbrocken) hat das Ich im 32. Kapitel des „Ackermanns" gefunden,[72] dort, wo der Tod die menschlichen Errungenschaften und Fortschritte, vor allem im Bergbau, in ihrer ganzen Vergänglichkeit ausleuchtet. Mit den Ackermann-Gedichten am Anfang von „Erdkunde" steckt das Ich nicht nur das

---

64 Braun (2008, S. 10).

65 Beyer (2002a, S. 51).

66 Braun (2008, S. 10).

67 Kiening (2002, S. 162).

68 Auch Aussig liegt in der Ackermanngegend, ein häufiges Dienstreiseziel Kafkas, dorthin war Celans Mutter als ostjüdischer Flüchtling gegangen. „Das Dreijahreland deiner Mutter", heißt es in „Es ist alles anders" (Celan 1986, S. 285).

69 Beyer (2002a, S. 51).

70 Ein Text, der, wie Beyer im Celan-Essay aufzeigt, bis in die 70er Jahre hinein philologisch ‚arisiert' wurde, indem der jüdische Adressat in maßgeblichen Editionen kurzerhand unterschlagen wurde (ebd.).

71 Kiening (2002, S. 169).

72 „Mercke, brufe, sihe vnd schaw, was nu der menschen kinder haben auff erden. […] Wie sie sleht stollen vnde tieff gruntgrube jn die erden durchgraben, der erden adern durchpauwen, glanczerden suchent, die sie durch selczamkeytt willen für alle ding lieb haben" (Johannes von Tepl 2002, S. 70).

zur Spurensuche bestimmte Gelände ab, den Totenacker der Geschichte im Osten, sondern öffnet mit dem semantischen Feld des Bergbaus („GLANZERDE", „Abraum, Grundwasserfragen") zugleich eine „poetologische Dimension", gehört doch „das Bild vom ‚Dichter als dem Bergmann in der Seele Schacht' […] seit der Romantik ‚zum […] Inventar der artistischen Selbstdeutung'."[73] Das beyersche Ich freilich steigt nicht hinab, nimmt keinen Hammer oder Geologenpickel, nicht einmal eine Schaufel zur Hand, es ist voller Berührungsangst:

> ich berührte nichts, alles,
>
> fürchtete ich, würde zerbröckeln,
> so wie der Name, porös,
> porös in der Hand […].

Eigentlich ist nichts mehr zu sichern, aufzuheben, zu inventarisieren: „Nirgendwo Knochen."

Der beyersche Spurenmann in der Nachfolge des romantischen Hieroglyphenlesers hat dessen esoterischen Zugang zur Welt nicht mehr. Nichts Ganzes scheint mehr auf im Bruchstück. Stattdessen trägt das berührungsängstliche Ich selbst Spuren davon: „An / meinem Handrücken // die abgeschürfte Stelle." Der „Schmerz" ist, so kann man bereits bei Nietzsche nachlesen, „das mächtigste Hülfsmittel der Mnemonik".[74] Die Schürfwunden des Nachgeborenen, die imaginierten Knochen, die für ihn sinn-los gewordenen Wörter, die in ihrer auffälligen Majuskelschrift den Text zeichnen: aus all dem ergibt sich nichts Totales mehr. Es sind Körperzeichen, Erinnerungsmale, Spuren, in denen sich Gegenwart und Vergangenheit kreuzen. Mit diesem Wenigen aber schreibt Beyers „Erdkunde", so meine These, trotz allem den Einspruch des Ackermanns gegen den Tod fort: den Einspruch der Memoria gegen die Amnesie.

Was das Tierfilm-sedierte Westkind an sich erkennt, sind Einschreibungen, Beschädigungen: „Der [= der Tierfilm, *M.S.*] ist an niemandem spurlos / vorbeigegangen" („Der Westdeutsche Tierfilm I", EK, 95). Erst der erwachsene Spurenmann erkennt: Unter dem Kitt hat er Narben davongetragen:[75]

> Das also ist mein Kopf, von vorne,
> von der Seite, unterm Kinn genäht,
> so eine Narbe, wie sie jeder hat,
> ich weiß nicht mal, wie viele Stiche,

[73] Pittrof (2001, S. 157). Pittrof zitiert hier Frühwald (1984, S. 449).

[74] Nietzsche (1980, S. 295). „[V]ielleicht ist […] nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen, als seine ‚Mnemotechnik'. ‚Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, *weh zu thun,* bleibt im Gedächtniss' – das ist ein Hauptsatz aus der allerältesten […] Psychologie auf Erden. […] Es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen".

[75] Vgl. dazu Benthien (2001, S. 398 f.).

genäht oder geklammert, ich am Hang
auf meinem Schlitten – schon zu spät […]. (EK, 28)[76]

Erst das fremde Gelände, die Erkundungstouren gerade dort, wo man nicht Bescheid weiß, haben dem Ich eine neue, immer fragmentierte Selbstwahrnehmung überhaupt ermöglicht. Im Gedicht „Nach der Dämmerung“ (EK, 37) im Kaliningrad-Teil des Bandes wird die Fremdheit des Ortes als Fremdheit des eigenen Körpers erfahrbar:

Vergaß, die Hände anzuschauen gestern abend.
Die ganze Nacht ein Rudel Hunde draußen auf
den Steinen. Dann lief das Wasser über mein

Gesicht. Vergaß, die Hände anzuschauen. Man
sieht das Morgenlicht zwischen den Beinen.

Behandeltes Holz

Ausgehend von den Ackermann-Gedichten könnte man nun den anderen Textspuren folgen: dem „Ostpreußenmuster“ etwa, der Spur, die von Agnes Miegels „Blusen- und / Balladenwesen“ („Ostpreußenmuster I“, EK, 44) zu Johannes Bobrowskis Ost-Oden führt,[77] in denen er mit klassizistischer „Panzerfaustklaue“[78] russische Landschaft und Kriegsgrauen in raunende Verse goss, weiter dann zu dessen „Sarmatien“- und „Schattenland Ströme“-Gedichten.

Die Miegel-Spur in „Erdkunde“ wurde von allen Rezensenten natürlich als ironischer Reflex auf deren Blut-und-Memel-Gesänge gelesen.[79] Deutlich angewidert zitiert das Ich aus der Ode über die ‚arische‘ Besiedlung der Ostgebiete, aus „Über der Weichsel drüben“:[80]

---

[76] Vgl. Bleutge (2001). Deshalb, so behaupte ich, steht der „Tierfilm“-Zyklus auch so weit hinten im Band, im Präsens des traumatischen Flashbacks. Über die „Tierfilm“-Gedichte sagt Beyer in dem schon erwähnten Radiofeature, sie handelten davon, wie er „eigentlich als Erwachsener feststelle, daß so drei Figuren, die [ihm] in der Kindheit begegnet sind, einen ganz anderen Raum hinter sich haben, zeitlich, räumlich: einen Geschichtsraum, der sich da auftut“ (Graf 2008, S. 20).

[77] 1943 im „Inneren Reich“ erschienen.

[78] So, auf Bobrowskis Lyrik bezogen, in Celans „Hüttenfenster” (1986, S. 278).

[79] Agnes Miegel: Preisträgerin der Bayerischen Akademie der Schönen Künste von 1959, die einige Jahre zuvor von Adolf Hitler als „überragendes nationales Kapital“ in die Sonderliste der „Gottbegnadeten-Liste“ aufgenommen worden war.

[80] „Sie kamen von Flandern, sie kamen vom Niederrhein, / Von den hohen Tauern und aus der goldenen Au. / Sie strömten, harrendes Land, in dich hinein / Wie der Samen des Mannes in den Schoß der Frau“ (Miegel 1933, S. 13).

> […] Liest du noch immer diese Verse aus
>
> dem Frontbordell, Landnahme, Sacknahtzauber
> für den Heimatabend, SIE STRÖMTEN IN DICH
> HINEIN WIE DER SAMEN DES MANNES IN DEN
> SCHOSS DER FRAU, in etwa das Kaliber? Kann
>
> sein, meine weitere Verwandtschaft hat sich
> damit die laschen Sonntage vertrieben.
> Gewissensbisse, Hochgesang, mit solchen
> Liedern ging man in die Büsche, plötzlich still. (EK, 52)

Bobrowskis Sarmatien dagegen wird von vielen Rezensenten als verwandte Landschaft wahrgenommen: „Wer den lyrischen Raum durchmisst, findet […] ein Schattenland wie bei Johannes Bobrowski, dessen Sarmatien Marcel Beyer nachschreitet", stellte etwa Dorothea von Törne fest. Doch, so von Törne weiter, „[w]o Bobrowskis Wortrhythmus eine Aura entstehen lässt, reiht Beyer Dinge und Erscheinungen mitunter ohne innere Notwendigkeit aneinander."[81] Was von Törne hier letztlich einfordert, ist genau das, was das Ich in „Erdkunde", wie ich bislang zu zeigen versucht habe, permanent abzuwehren versucht: die Narration, den immer noch erzählbaren inneren Zusammenhang. Das Ich in Bobrowskis „Sarmatien"-Gedichten, in dieser „Beschwörung einer ‚untergegangenen Kulturregion', einer ‚Vielvölkergegend'"[82] mit ihrem latenten Gestus „imaginärer Identifikation des Mit-Täters mit den Opfern",[83] der Celan abgrundtief zuwider war, dieses bobrowskische Ich, so suchend, fragend, zweifelnd es sich auch in der von Vernichtung gezeichneten „Erinnerungslandschaft" bewegt,[84] vermag noch zu erzählen. Von Törne vermisst bei Beyer die „Bobrowskischen Archetypen", seine „zeitlos wahren Gestalten"; in „Erdkunde" sieht sie sich stattdessen mit einem „Arrangement von Sprachfetzen, Gesten und Dingen" konfrontiert.[85]

Hier könnte man weiter lesen, den „Ostpreußenmustern" noch dichter auf der Spur bleiben, doch ich wähle ein anderes Spurenbild, folge dem Ich zu den Dingen.

> Ich glaube, was mich […] an solchen Stätten fasziniert, ist: ich kann sie nicht lesen, ich kann das alles nicht entziffern. Ich meine nicht nur die kyrillischen Buch-

[81] von Törne (2002). Vgl. etwa auch Detering (2002, L 7): „Wer Marcel Beyers zweiten Gedichtband aufschlägt, betritt eine dunkle Gegend. Sie ähnelt dem sarmatischen ‚Schattenland', das Johannes Bobrowski vor vierzig Jahren beschworen hat, und wie dieses ist es halb geographisch und historisch, halb mythisch bestimmt".

[82] Beyer (2002a, S. 54).

[83] Lehmann (2003, S. 314).

[84] Vgl. Korte (2004, S. 104 ff.).

[85] von Törne (2002).

> staben und nicht nur meine fehlenden Russischkenntnisse, sondern: was bedeutet das alles jeweils im Detail genau?[86]

So versucht Beyer seine Streifzüge auf einem ehemaligen sowjetischen Militärgelände bei Dresden zu erklären. „Erdkunde“ ist voller solcher vergeblicher Entzifferungsversuche, paradigmatisch dafür:

> *Behandeltes Holz*
>
> Holz kommt zum Vorschein nur, wenn es behandelt
> ist, der schwere Ton, die falsche Maserung,
> Novemberregen, und ich, als Pelzfigur im
>
> Küchenarrangement, ein bißchen pummelig, dabei,
> mir das sowjetische Appartement einzuprägen,
> Wandschrank für Gästegarderobe, Wandschrank
>
> für alte Zeitung, beide dunkelbraun, der Vorhang
> zugezogen Tag und Nacht, ist es der Lack, die
> Beize, ist das anderes Plastik hier, als Revalraucher
>
> ich, als Rumbaveteran, da steht dein Aschenbecher,
> da deine Kamaschüssel, da dein Wasserglas, alles
> Kunstfaserfragen, Holz bleibt so lange unsichtbar. (EK, 27)

„Am späten Nachmittag des 7. November 2000 sitze ich im sowjetischen Apartment.“ So beginnt Beyers 2. Wiener Vorlesung zur Literatur im Juni 2002.

> Das sowjetische Apartment hat seinen Namen in dem Moment erhalten, als die Eingangstür aufgeschlossen wurde, mit der Bemerkung, es handele sich hier leider nicht um eine modernisierte Wohnung, die Einrichtung stamme noch aus der ‚sowjetischen Zeit‘. […]
>
> Ist nun der Kalte Krieg vorbei? Ja, in Estland war der Kalte Krieg am zwanzigsten August 1991 beendet, […] und trotzdem gibt es neun Jahre später immer noch dieses, vielleicht das letzte sowjetische Apartment.
>
> Ich befinde mich also ganz gegenwärtig in einem historischen Raum. […]
>
> Die Unterschiede hier […] sind in erster Linie eine Sache der Augen, der Hände und der Nase.[87]

Das Ich im Gedicht versucht den historischen Raum am ‚russischsten‘ aller Materialien zu begreifen, doch das Holz ist „behandelt“, eigentlich schon mehr „Kunstfaser“, wie auch alles andere im Zimmer. Von „Natur“ ist „nichts zurückgeblieben“.[88] Das Ich, quasi im Zentrum einer Kamera-Kreisfahrt, still gestellt im Raum[89] wie in einem „Gehäuse“, von dem Benjamin sagt, es sei die „Urform

---

[86] Graf (2008, S. 6).

[87] Beyer (2003a, S. 176 ff.).

[88] Ebd., S. 197.

[89] Vgl. aber ebd., S. 197: „Um das sowjetische Apartment zu begreifen, müßte ich sitzenbleiben, dürfte die Wohnung bis zur Abreise nicht mehr verlassen. Meine Voraussetzungen dazu sind schlecht.“

allen Wohnens",[90] versucht, sich „das sowjetische Appartement einzuprägen". „Wandschrank", „Zeitung", „Vorhang", „Aschenbecher" – das Ich spielt Günter Eichs „Inventur" weiter, jenes „Spiel mit dem Vorgang der ‚Bilanz'", so Hermann Korte, das „in der Banalität der Additionen" die „simplen Orientierungsversuche, die schon als ‚Kahlschlag', als geschichtliche Registraturen galten", karikiert.[91] Das Ich in „Behandeltes Holz" spielt dasselbe Spiel zu anderer Zeit,[92] es nimmt bloß Haltungen, Posen ein: „ich, als Pelzfigur", „als Revalraucher / ich, als Rumbaveteran", und tritt schließlich zu sich selbst ins Spiegelverhältnis, als wäre es ebenfalls Teil des Raumes: „da steht *dein* Aschenbecher, / da *deine* Kamaschüssel, da *dein* Wasserglas" (Herv. *M.S.*).

Zwei Zeitregime kreuzen sich in der Spur: Vergangenheit und Gegenwart: „Andere Blicke auf Geschichte", stellte Beyer kurz nach der Wende an sich fest: „Nun begreife ich etwas als geschichtlich, indem ich es als gegenwärtig begreife, und umgekehrt: Gegenwärtig ist für mich, was ich als geschichtlich erkennen kann."[93] Das Ich mitten im Spurenbild setzt sich genau dieser Erfahrung aus. Dann kreuzen sich mit einem Mal im Wort „Revalraucher" die westdeutsche Zigarette und der alte deutsche Name für Tallin, dann erinnert die „Kamaschüssel" für den estnischen Getreidebrei zugleich an denjenigen, der in Stalins Sowjetunion mit der Schmalspurbahn an der Kama entlang auf dem Weg in die Verbannung war: an Ossip Mandelstam und seine beiden „Kama"-Gedichte (1935) aus den „Woronescher Heften".[94]

„Können Gegenstände eine historische Dimension haben […], ohne daß sie zu Symbolen würden?"[95] Das Ich sucht nach Spuren der Andersartigkeit in den Alltagsdingen, nach ihrer geschichtlichen Gegenwärtigkeit und ihrer gegenwärtigen Geschichtlichkeit: „ist es der Lack, die / Beize, ist das anderes Plastik hier". Zugleich sucht es Spuren des abwesenden Anderen, dessen Platz es beim Einzug ins sowjetische Appartement ja eingenommen hat, wie die Überblendung von Ich- und Du-Ansprache in den Possessivpronomina der letzten Strophe andeutet, eines Abwesenden, dessen flüchtige Abdrücke aber in diesen Kunstfaser-Materialien kaum mehr auszumachen sind (anders als im Plüsch des 19. Jahrhunderts, dem „Stoff", so noch einmal Benjamin, „in dem sich besonders leicht Spuren abdrücken"[96]).

---

[90] Benjamin (1991, S. 291 f.).

[91] Korte (2004, S. 15).

[92] Auch Anastasia Simopoulos (2003) ist die Nähe zu Eich aufgefallen, allerdings erkennt sie weder bei Eich noch bei Beyer das Spiel mit der „Inventur".

[93] Beyer (2003a, S. 181).

[94] Mandelstam (1996, S. 24 ff.).

[95] Beyer (2003a, S. 193).

[96] Benjamin (1991, S. 294).

Das Ich in „Behandeltes Holz“ (wie im gesamten Band „Erdkunde“) ist, so meine These, der „*Ambivalenz im Diskurs über die Spur*“[97] (Herv. *M.S.*) ausgesetzt. Einerseits ist die Spur ein „Instrument, um Abwesendes in Anwesendes, Unverfügbares in Verfügbares, Unkenntnis in Wissen zu transformieren“ (nach Carlo Ginzburg). Andererseits aber, und für diese Denkfigur der Spur stehen etwa Heidegger, Lévinas und Derrida, wird die „Spur“ zur „Chiffre nicht für die Möglichkeit, sondern für die *Unmöglichkeit von sicherem Wissen und definiter Erkenntnis*; sie gilt als Inkarnation dessen, was für uns unerreichbar ist – und bleibt.“[98]

In der Unabgeschlossenheit und Unauflösbarkeit des letzten Satzes: „Holz bleibt so lange unsichtbar“ ist diese Ambivalenz, so meine ich, aufgehoben. Gibt es überhaupt etwas unter der lackierten Oberfläche, einen ‚wahren Kern‘, wo man sich ‚hin-spüren‘ könnte? Und bliebe dieser Kern, wenn es ihn denn gäbe, für uns nicht unerreichbar, weil wir ohnehin nichts dingfest machen können, sondern immer nur verändern durch Benennung und Berührung?[99] „Holz kommt zum Vorschein nur, wenn es behandelt / ist“.

„Kein Schnee, Schnee“

Weit sind wir am Ende nicht gekommen: vom Staub der Ackermanngegend in den Schnee, *den* Aggregatzustand des imaginären Ostens, könnte man sagen. „Schnee“, so heißt das letzte Gedicht des Bandes:

Schnee

Meinst du am Ende die Möwen, die Stiefel nachts
auf der Mole, nachts in den Schnee? Triest oder
Turku, Turku, Triest – wo sind die Flocken, wo
die Figuren, unsere Sohlen, was treten sie fest?

Meinst du den Lichtschein am Rand, die Tiefe,
meinst du den Blick, die offene See? Kein
Schnee, Schnee, Kot, Kaugummi, Eis, und
kein Schnee – Schneefall ist alles, was ich noch
weiß, blau sind die Hände, blau ist der Rest. (EK, 113)

Die Spurenlage bleibt uneindeutig: „Kein / Schnee, Schnee […] / kein Schnee – Schneefall ist alles, was ich noch / weiß“. Es bleibt unklar: Liegt nun Schnee oder nicht? Gibt es also Spuren oder nicht?

---

[97] Krämer (2007, S. 156).

[98] Krämer (2007, S. 156 f.). Vgl. zu dieser Ambivalenz auch den sehr erhellenden Artikel „Spur“ von Bedorf (2008).

[99] Vgl. Beyer (2003a, S. 176): „Das Benennen von Gegenständen, Wesen, Atmosphären dient vielleicht weniger ihrem Dingfestmachen als ihrer Veränderung.“

Der Band endet im Winter. „Bienenwinter“ heißt der letzte Zyklus, der dem „Schnee“-Gedicht vorangeht (EK, 101 f.). Das Ich macht sich auf die Spur der Bienen. Es hat sich, so scheint es, ein umfassendes Bienenwissen angeeignet, weiß alles über die Farbsichtigkeit dieser Insekten, über Bienenarten und ihren Staatenbau. Es hat Fachbücher gelesen, aber auch zum Beispiel Maeterlincks „Das Leben der Bienen“ (1901) oder Rudolf Steiners Vorträge über Bienen für die Arbeiter am Goetheanumbau (1922–1924). Auf seiner Bienentour stößt es auf einen alten Stalinisten, der auf seiner Datscha wartet, doch „Moskau ruft auch nicht mehr / an“ (EK, 109). Nur die Trophäen aus der „Imkermeisterschaft“ spenden noch etwas Trost. Schließlich kommt der Genosse Stalin ins Bild, „mit / Bienenbart, als -könig, vertieft / in ein Bestimmungsbuch“ (EK, 102); „[z]wischendrin“ dann das Dichter-Ich in Hellerau, „im Dresdner Garten, wie [es] den Bienen zuschaut“.[100] Stalins Bienenbegeisterung ist historisch belegt: Von seinem Arbeitszimmer aus hatte er auf seinem Landsitz die Bienenhäuser im Blick. Schon zu Beginn der 20er Jahre war „in der Sowjetunion die Bienenforschung stark vorangetrieben“ worden, „wegen ihrer Bedeutung für die Landwirtschaft.[101] „Stalins Faible für die Biene galt aber wohl vor allem dem Insekt, das Staaten bildet […]: Im Stock gibt es kein Individuum“,[102] nur die totale Unterordnung, so die ideologische Insektenlesart. Gegen dieses totalitäre Bild listet das allmählich bienenkundige Ich andere Bienenarten auf: „Harz-, Mörtel-, Sand- // und Rote Mauerbiene, ich weiß / nur eins: sind alle ungefährlich, / keine bildet Staaten.“ (EK, 108) Stalins Bienenwelt, seinem „Bienenstaat Sowjetunion“,[103] setzte Johannes R. Becher in seiner „Danksagung“ 1953 ein Denkmal. „TRAKTOREN / TRAUMVERLOREN, WIESENGRUND“ kann der alte Genosse noch aus der Huldigungsode zu Stalins Tod zitieren (EK, 109).[104] Dagegen aber wird im Zyklus ein anderes Bienenkonzept gestellt: Immer wieder finden sich Spuren von „Honigoden“ (EK, 102, 105) in den Gedichten. Es sind Erinnerungsspuren an Ossip Mandelstams Bienengedichte in „Tristia“ (1922), in denen er, inspiriert von Platons „Ion“, den Dichter mit der Biene vergleicht und

---

[100] Bartmann (2002).

[101] Lehmkuhl (2006).

[102] Ebd.

[103] Ebd.

[104] „In seinen Werken reicht er uns die Hand. / Band reiht an Band sich in den Bibliotheken, / Und niederblickt sein Bildnis von der Wand. / Auch in dem fernsten Dorf ist er zugegen. // Mit Marx und Engels geht er durch Stralsund, / Bei Rostock überprüft er die Traktoren, / Und über einen dunklen Wiesengrund / Blickt in die Weite er, wie traumverloren.“ So lauten die ersten zwei Strophen aus der „Danksagung“, die 1953 in „Sinn und Form“ erschien (vgl. Becher 1953). Diese Huldigung „zum Tode J. W. Stalins“ fehlt dann im entsprechenden Band der „Gesammelten Werke“ (vgl. Becher, Johannes R. [1973]: Gesammelte Werke. Band 6: Gedichte 1949–1958. Hrsg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin / Weimar).

für die Sprache des Dichters den Honig setzt:[105] „Nimm Dir zur Freude nun aus meinen Händen / Ein wenig Sonne und ein wenig Honig – / nach dem Gebot der Bienen Persephones."[106] Diese „Honigoden" sind gleichsam Mandelstams präformulierter Einspruch gegen seine eigene Stalin-Ode, die sein Leben hatte retten sollen (auch sie ist Hintergrundklang in „Bienenwinter").[107]

Das zentrale poetologische Bild in diesem letzten Zyklus des Bandes ist das „Facettenauge" (EK, 112): Aus verschiedenen Bienenbildern und -texten zusammenmontiert, entsteht ein Kaleidoskop aus multiplen (Bienen-)Kulturgeschichten. Doch während sich diese Bilderflut, die das Bienenmotiv auslöst, so überzeugend, ja beeindruckend liest, entsteht im Ich heftiges poetologisches Unbehagen. Immer wieder findet sich in „Bienenwinter" die Selbstermahnung: „Komm aus der Bilderzone" (EK, 104, 112). Beyers Ich versucht sich zu wappnen gegen die großen Bilder, gegen die großen Narrationen, gegen die „Verfestigung von (Welt-)Bildern […], die in Totalitarismen endeten."[108]

Deshalb, so behaupte ich, endet der Band in einer Schneelandschaft ohne Schnee. „Ich / bin die Handorgelbegleitung", heißt es im „Kitt"-Gedicht (EK, 20). Hier, am Ende von „Erdkunde", meint man von ferne im Schnee Schuberts Leierkastenmann aus der „Winterreise" zu hören.

Zunächst liest sich das letzte Gedicht des Bandes freilich beinahe wie ein *happy ending*: In Daktylen betreten wir romantisches Gelände; der vertraute Fundus lyrischer Semantik steht, so scheint es, wieder zur Verfügung: die Nacht, die Tiefe, der Blick, das Blau.[109] Sogar die „Figuren", von denen Novalis gehofft hatte, sie würden einstmals zusammen mit den „Zahlen" durch die Poesie ihrer Macht beraubt,[110] sie scheinen verschwunden, als habe sich eine poetologische Verheißung erfüllt: „wo / die Figuren […]?" Auch viel heideggersches Spuren-Geraune schwingt in diesem letzten Gedicht mit: In „Wozu Dichter?" hatte Heidegger ausgeführt, dass unter der Herrschaft der Technik (soll heißen: in der modernen, entfremdeten Welt) „das Heile" als „Spur zum Heiligen" ausgelöscht sei. Die Technik sei die „Weltnacht", mit der der „Winter" drohe, in dem „das Unversehrte des ganzen Seienden […] im Finstern" bleibe. Novalis wie Heidegger setzten auf die Macht der Poesie, des Dichters: Wenn „man in Mährchen und Gedichten / Erkennt die wahren Weltgeschichten, / Dann fliegt

---

105 Mandelstam (1996, S. 315 Kommentar).

106 Mandelstam (1993, S. 90 f.).

107 Vgl. dazu auch: Beyer (2007).

108 Langner (2002).

109 Topographisch werden mit Turku und Triest zwei weitere europäische Orte genannt, in denen geografische, historische, ethnische, sprachliche Grenzen diffundieren (Schweden – Finnland; Italien – Kroatien – Slowenien).

110 Vgl. „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren" aus den Paralipomena zu „Heinrich von Ofterdingen" (Novalis 1977, S. 344 f.).

vor Einem geheimen Wort / Das ganze verkehrte Wesen fort“[111], hatte Novalis bekanntlich prophezeit, und Heidegger hatte seine Hoffnung „auf einige Sterbliche“ gesetzt, die „Rettung“ brächten, die den Verdeckungszusammenhang „ersehen“ könnten, um die Spuren wieder zu Spuren zu machen, die auf das Heilige hinführen.[112]

Im fallenden Schnee, der noch nicht liegt, in „Kot, Kaugummi, Eis“ beginnt für das beyersche Ich dagegen „die *wegbahnende* Arbeit der Spur“, von der Derrida spricht – die „Arbeit der Spur, die ihren Weg“ erst selbst „hervorbringt“.[113] Der forensische Blick bei Beyer ist kein irgendwie objektivierbarer, keiner, der sich in den Dienst einer ‚Aufklärungsarbeit‘ stellte, der am Ende gar beitragen wollte, einen ‚Fall‘ zu lösen, keiner, der *irgendwo hin* führte. Das Ziel der beyerschen Spurensuche ist die Spur: Beyers Ich *sieht* Spuren und *bahnt* sie zugleich. Das zeugt, zugegebenermaßen, durchaus von dichterischem Selbstbewusstsein. Beyer „liebt den Gang vorbei am Kohlenkeller der Geschichte: der Geschichte des 20. Jahrhunderts (wie der eigenen Kindheit). […] Und es ist kein verdruckster, schleichender Gang“, schrieb Thomas Kling über den jüngeren Kollegen.[114] Für den „rhythmischen Forensiker der Gegenwartsliteratur“ führt der Weg fast aufreizend selbstverständlich von der Ackermanngegend zu Mandelstams Schwarzerde, die dann auch zu Celans Gelände wurde. Beyers Ich sieht (und bahnt) Linien von Celans schwarzer Milch zur Kondensmilch, von Celans Atemwende zum Klebstoffgeschnüffel in Kaliningrad. Dennoch: Das Ich, in dessen Kopf das Wolgalied und der Leierkastenmann eine veritable historische Kakophonie ergeben, kann wohl mit Novalis’ Prophezeiung „wahrer Weltgeschichten“ nichts mehr anfangen, und Heideggers Dichter-Auftrag nimmt es nicht an, weil es an nichts Heiles und Heiliges (mehr) glaubt. Wo sich am Ende „fest“ und „Rest“ reimen, da wird unnachgiebig (und durchaus ironisch) Einspruch erhoben gegen alles Totale, Heile, Eindeutige. Wo aber das letzte Wort „Rest“ ist (eingefärbt in der Farbe der Dichtung), wird trotz allem auf dem Wenigen bestanden, was dem Spurenleser und -bahner bleibt: Atem, Narben, Dinge – und damit auf dem Einspruch der Memoria gegen die drohende Amnesie: „[…] – Schneefall ist alles, was ich noch / weiß, blau sind die Hände, blau ist der Rest.“

---

[111] Ebd.

[112] Heidegger (1977, S. 295 f.). Vgl. dazu Bedorf (2008, S. 404).

[113] Derrida (1976, S. 326).

[114] Kling (2001, S. 200).

Literatur

Bartmann, Christoph (2002): In der Ackermanngegend [Rezension]. In: Süddeutsche Zeitung. 08.07.2002.

Becher, Johannes R. (1953): Danksagung. In: Sinn und Form. 2 (1953). 8-9.

Bedorf, Thomas (2008): Spur. In: Konersmann, Ralf (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. 2. Aufl. Darmstadt. 401-420.

Benjamin, Walter (1991): Das Passagen-Werk. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band V/1. Frankfurt a.M.

Benthien, Claudia (2001): Narbe. In: Pethes, Nicolas / Ruchatz, Jens (Hgg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg. 398-399.

Beyer, Marcel (1997): Eine Haltung des Hörens. Die Schweigegeneration, die Fragegeneration und Uwe Johnsons „An-Merkungen". In: Die Zeit. 28.11.1997 (Text verändert wieder abgedruckt in: Beyer 2003a, 259–270) [= Dankesrede zum „Uwe-Johnson-Preis", 1997].

Beyer, Marcel (2002a): Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan. In: Text + Kritik. 53/54 (2002): Paul Celan. 3. Aufl.: Neufassung. 48-65.

Beyer, Marcel (2002b): Andere Echos. Vortrag im Literaturhaus Berlin am 20.04.2001. In: Die Horen. 205, 2002: Stiefelstrophen, Echos, ferne Blitze… Stimmen & Reden zum „Merkmalgedicht" oder Wie kommt das fremde Gedicht ins eigene? 93-108 (Text verändert wieder abgedruckt in: Beyer 2003a, 125-149).

Beyer, Marcel (2002c): Erdkunde. Köln.

Beyer, Marcel (2003a): Nonfiction. Köln.

Beyer, Marcel (2003b): Aus dem Arbeitstagebuch. In: Rode, Marc-Boris (Hg.): Auskünfte von und über Marcel Beyer. 2., erweiterte Aufl. Bamberg. 24-35.

Beyer, Marcel (2007): Mein Bienenjahr lesen. „Lieselotte Gettert: Mein Bienenjahr (1991)". In: Kutzmutz, Olaf / Poromba, Stephan (Hgg.): Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. München. 214-232.

Bleutge, Nico (2002): Ohne Schutzhelm. „Erdkunde": Marcel Beyer legt neue Gedichte vor [Rezension]. In: Stuttgarter Zeitung. 28.06.2002.

Boettiger, Helmut (2002): Wenn sie sprechen, siehst du keine Zähne [Rezension]. In: Die Zeit. 12.09.2002.

Braun, Michael (2002): Augenzeuge in den Oststeppen [Rezension]. In: Frankfurter Rundschau. 20.03.2002.

Braun, Michael (2008): „Beyer, Marcel". In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. http://www. munzinger.de/document/16000000045 (Letzter Zugriff: 19.04.2012).

Celan, Paul (1986): Die Niemandsrose. In: Celan, Paul: Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. 205-291.

Derrida, Jacques (1976): Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. 302-350.

Detering, Heinrich (2002): Wo Fragen sich in Staub auflösen. Weltgeschichte hinter Märchenzauber: Marcel Beyer sieht aus Bienenaugen [Rezension]. In: FAZ. 19.03.2002.

Frühwald, Wolfgang (1984): Der Bergmann in der Seele Schacht. Zu Clemens Brentanos Gedicht „Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe“. In: Segebrecht, Wulf (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Band 3: Klassik und Romantik. Stuttgart. 434-450.

Graf, Guido (2008): „Ich balge mit leichter Hand“. Marcel Beyer in Dresden. Sendung des SWR2 Literatur. 21.10.2008. 20.03–21.00 Uhr (Letzter Zugriff: 06.05.2013).

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (1862): Deutsches Wörterbuch. Band 3: E – Forsche. Leipzig.

Heidegger, Martin (1946): Wozu Dichter? In: Heidegger, Martin: Gesamtausgabe. I. Abt.: Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Band 5: Holzwege. Frankfurt a.M. 269-320.

Johannes von Tepl (2002): Der Ackermann. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch, herausgegeben von Christian Kiening. Stuttgart.

Kiefer, Sebastian (2003): Das Gedicht als „Kameraauge“. In: ndl. 51, 547 (2003). 165-172.

Kiening, Christian (2002): Nachwort. In: Johannes von Tepl: Der Ackermann. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch, herausgegeben von Christian Kiening. Stuttgart. 159-179.

Kling, Thomas (2001): Das kommende Blau. Über Marcel Beyer. In: Kling, Thomas: Botenstoffe. Köln. 198-201.

Klug, Thomas (1995): „Gegen das Böse nicht gefeit.“ Gespräch mit Marcel Beyer. In: Der Tagesspiegel. 01.09.1995.

Korte, Hermann (2004): Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart / Weimar.

Krämer, Sibylle / Kogge, Werner / Grube, Gernot (Hgg.) (2007): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a.M.

Krämer, Sybille (2007): Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Krämer, Sibylle / Kogge, Werner / Grube, Gernot (Hgg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a.M. 11-33.

Krämer, Sybille (2007): Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Krämer, Sibylle / Kogge, Werner / Grube, Gernot (Hgg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a.M. 155-181.

Langner, Beatrix: Aus der Bilderzone. Marcel Beyer dekonstruiert Geschichte in Gedichten [Rezension]. In: Neue Zürcher Zeitung. 18.04.2002.

Lehmann, Jürgen (2003): Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“. 4. Aufl. Heidelberg.

Lehmkuhl, Tobias (2006): Was macht Stalin im Bienenstock? [Interview mit Marcel Beyer]. In: Berliner Zeitung. 16.08.2006 (Letzter Zugriff: 13.05.2013).

Mandelstam, Ossip (1993): Tristia. Gedichte 1916–1925. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Zürich.

Mandelstam, Ossip (1996): Die Woronescher Hefte. Letzte Gedichte 1935–1937. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Zürich.

Mergen, Anton (1988): Tod in Genf. Heidelberg.

Miegel, Agnes (1933): Über der Weichsel drüben. In: Miegel, Agnes: Herbstgesang. Neue Gedichte. Jena. 13-15.

Nietzsche, Friedrich (1980): Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift (1887). In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 5. München. 245-412.

Novalis (1977): Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren. In: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Band 1: Das dichterische Werk. Darmstadt. 344-345.

Osterkamp, Ernst (2003): Alles nah und zugleich ungreifbar. Laudatio auf Marcel Beyer. In: Reden zur Verleihung des Tübinger Friedrich-Hölderlin-Preises am 21.10.2003. Tübingen. 6-14.

Pittrof, Thomas (2001): „Bertuchs Naturgeschichte"; les't Ihr das? Annette von Droste-Hülshoff: „Die Mergelgrube". Naturgeschichte, Poesie, Apokalypse. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 42 (2001). 145-173.

Reichertz, Jo (2007): Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden. In: Krämer, Sibylle / Kogge, Werner / Grube, Gernot (Hgg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a.M. 309-332.

Simopoulos, Anastasia (2003): Verknöchertes Erinnern [Rezension]. In: Rheinischer Merkur. 13.03.2003.

Törne, Dorothea von (2002): Und überall ist Osten [Rezension]. In: Die Welt. 11.05.2002 (Letzter Zugriff: 19.04.2012).

Trilcke, Peer (2012): Historisches Rauschen. Das geschichtslyrische Werk Thomas Klings. Dissertation. Göttingen.

Peter Geist (Berlin)

„Auf die schönen Possen“ (Volker Braun): Aspekte zivilisationskritischen Insistierens in deutschen Gedichten nach 2000

Nach den epochalen Verwerfungen der neunziger Jahre gelangte an der Milleniumsschwelle der sich globalisierende Kapitalismus zu jener Kenntlichkeit, die er einige Jahrzehnte keynesianisch maskieren musste, aus systemimmanenten Gründen – Stichwort New Deal – wie aus Gründen der Systemkonkurrenz: in der nunmehr fast ungezügelt möglichen Ausplünderung des Planeten, in der weitgehenden Aufgabe politischer Gestaltungsmacht zugunsten der schier unumschränkten Herrschaft des Finanzkapitals, in der gigantischen Umverteilung der Volksvermögen von unten nach oben, in der Entfesselung von Rohstoffkriegen vorrangig von Seiten der durch den 11. September 2001 paranoidisierten USA. Machtkartellen, die die von Friedman und Hajek wirtschaftswissenschaftlich initialisierten Barbarisierungsprogramme des Neoliberalismus über ihre politischen Erfüllungsgehilfen Thatcher, Reagan, Jelzin, Blair, Schröder usw. durchsetzten, stand in der nördlichen Hemisphäre weitgehend nur noch eine sich selbst zerfleischende Rückzugs-Linke entgegen. Die Diskreditierung des marxistisch grundierten Humanismus in Denken und Literatur, die zumeist einher ging mit dem Verweis auf das Gescheitertsein von Systemutopien, blieb seit den neunziger Jahren nicht ohne Wirkung auf eine Lyrik, die sich zuvor doch immer auch als „literature engagé“ verstanden hatte. Lieblingsberufung der „Whats left“-Kasteiungen war die modische Berufung auf Lyotards Litanei vom „Ende der großen Erzählungen“, als ob nicht die Großerzählung von globaler Kapitalumschichtung ihr Werk gerade erst richtig in Angriff genommen hätte. Volker Brauns „Schreiben im Schredder“[1] wusste ein ebenso sarkastisches wie melancholisches Lied von dieser Desavouierung zu singen.

Seit der Jahrtausendwende allerdings kommt es zu einer bemerkenswerten Renaissance des Politischen und der Zivilisationskritik in der Dichtung. Dabei wird nur vereinzelt an den Katastrophismus und an die didaktische Warnlyrik der achtziger Jahre angeknüpft. Warum, mag der Blick auf ein „Verstaatlichungssonett“ des umtriebigen Romanciers, Philosophen, Essayisten und Lyrikers Dietmar Dath vergegenwärtigen:

> Die Pleite droht, trotz Produktivität.
> Der Motor stottert. Opel frißt der Rost.

---

[1] Volker Braun, „Material XV: Schreiben im Schredder“, in: Braun (1999, S. 1-23).

Man ruft nach Keynes. Der Einfall kommt zu spät.
Der Staat besitzt längst weder Bahn noch Post.

Sie wissen nicht, was Wert ist und was Preis.
Ihr Bild von ihrer Lage ist verkehrt.
Sie hoffen bang und glauben jeden Scheiß.
Sie wissen nicht, was Preis ist und was Wert.
Macht zum Investmenttrust die Republik!

Stützt doch mit Steuern jedes Wertpapier!
Baut Hospitäler, rüstet für den Krieg!
So fordern Dumme. Wer bezahlt es? Wir.

Das Konjunkturpaket ist innen hohl.
Auf Ohnmacht hat der Staat ein Monopol.[2]

Nach Maßgaben der Verslehre ist das Shakespeare-Sonett mit fünfhebigen Jamben und Kreuzreim regelgerecht gebaut, allerdings befördern die ausschließlich männlichen Kadenzen sowie jegliches Fehlen von Enjambements schon im Formalen den Eindruck des Litaneihaften. Das Gedicht verfährt argumentativ und wohlig-zynisch, gestützt auf ein Vokabular aus Politik und Wirtschaftswissenschaft und mit einem stilistischen Ausschlag nach weit unten in der Mitte des Gedichts, alles läuft auf den resümierenden Schlussvers über die Verkehrtheit der gesellschaftlichen Verhältnisse hinaus. Die Oppositionsbildung „Sie“ und „Wir“ erhält durch die unterstützende Verschränkung mit dem Gegensatzpaar „Dumme“ und damit (unausgesprochen) „Kluge“ nicht nur eine unangenehm aufstoßende Starrheit, sie produziert letztlich einen Gestus des „Bescheid-Wissens“, der jeden, der dem Sprecher nicht uneingeschränkt zu folgen vermag, abwertet. Dieser inhärente Hochmut hat seine eigene Geschichte, man denke nur an den Agit-Prop-Sound in Teilen der APO-Lyrik[3]. Jedenfalls wird dadurch der poetische Mehrwert des Gedichtes erheblich geschmälert. Klopstock mit seiner berühmten Revolutionsode „Sie, und nicht wir“ war da schon einmal subtiler. Versifizierte Überzeugung macht noch kein überzeugendes Gedicht. Es handelt sich hier offenkundig um eine Sackgasse des politisch inspirierten Gedichts, und keine Berufung auf Heine oder Hacks mildert mehr das Dilemma. Das Bedürfnis, über das Gedicht ein Hesselsches „Empört euch!“ in die Welt zu senden, mag nicht nur bei Dietmar Dath immens sein, allein, die meisten Lyrikerinnen und Lyriker wissen, dass die Empfängnis der Botschaft beim sowieso übersichtlichen Publikum entschieden von der Gelungenheit des Gedichts als Gedicht abhängt: Ob es zu überraschen, verblüffen, erstaunen vermag.

[2] Dietmar Dath, „Verstaatlichungssonett“, in: Dath (2011, S. 44).

[3] Gemeint ist ein um 1968 in Mode gekommener, an Brechts „Kriegsfibel“ orientierter Gedichttypus der extremen Verknappung, Schmucklosigkeit und epigrammatischer Sentenzität, wie ihn etwa Peter Schütt, Arnfried Astel oder Erich Fried pflegten.

Der Gegenwartsdichter, der Motive zivilisatorischer Verfasstheit des Menschen inauguriert, hat es indes mit nicht unerheblichen Schwierigkeiten zu tun, sinnfällig zwischen Ich und Welt zu vermitteln. Seit Jürgen Habermas in den achtziger Jahren die „Neue Unübersichtlichkeit“ konstatierte, ist die vorfindliche Welt kaum übersichtlicher geworden. Globale Zusammenhänge entziehen sich mehr denn je der sinnlichen Anschaulichkeit, die Folgen, von Tafelrunde allerorten bis Weinanbau in Grönland, allerdings weniger. Aber auch diese erscheinen in einem viel höheren Grad medial vermittelt als vor dreißig Jahren, beispielsweise.

Im Folgenden soll erkundet werden, auf welche Weise das deutsche Gedicht trotzdem jenseits des Illustrativen und Schablonenhaften die Herausforderungen annimmt, zivilisatorische Prozesse wach, beweglich, multiperspektivisch und in ungewöhnlichen Optiken sprachlich zu fassen. Notwendigerweise verlagert sich dabei die Aufmerksamkeit merkbar von den Denotaten zu Formierungsweisen: Auffällig nämlich orientieren sich Lyrikerinnen und Lyriker an Gedichttypen hoher Binnenkomplexität, die Aussagedichte mit überzeugender Poetizität verbinden können. Drei diesbezügliche Möglichkeiten seien exemplarisch vorgestellt, die zugleich Aufschluss zu geben vermögen über Trends in der deutschen Gegenwartslyrik.

Vernetzte Welt im Langgedicht

Die Genreeigenschaften des Langgedichts erlauben es, eine Vielzahl von Motivketten zu vernetzen, Gestus- und Tempiwechsel in größerem Maße anzubringen, Bild- und Gedankengänge mäandernd zu entfalten, Naherleben und Weltganzes in Beziehung zu setzen. Poetische Großformen wie Poem, Langgedicht, Zyklus sind unter diesen Auspizien seit der Antike erprobt worden, und in der Moderne stehen Namen wie Walt Whitman, T.S. Eliot, Ezra Pound, Alexander Blok, Wladimir Majakowski, Allen Ginsberg, Inger Christensen, Les Murray für diese lebendige Tradition. In der deutschen Lyrik fanden zwar Walter Höllerers „Thesen zum langen Gedicht“[4] aus dem Jahre 1965 kurzzeitig Gehör – etwa bei Rolf Dieter Brinkmann, Jürgen Becker und bis heute bei Paulus Böhmer –, in neueren Langgedichten fahndet man allerdings weithin vergebens nach den von Höllerer empfohlenen „flache(n) Passagen“[5]. Vielmehr ist der Ehrgeiz bestimmend, über den gesamten Text die Gedichtspannung hochzuhalten; poetische Evidenz hat Vorrang gegenüber der Einspeisung prosanaher Sequenzen oder programmatischer Diskursmischung. Zwei Langgedichte repräsentativ für die deutsche Gegenwartslyrik stehender Lyriker seien deshalb hier genauer betrachtet:

---

[4] Höllerer (1965).

[5] Ders., S. 130.

Kurt Drawerts „Matrix America“ wurde zuerst im 2011 erschienenen Gedichtband „Idylle rückwärts. Gedichte aus drei Jahrzehnten“[6] veröffentlicht. Der Zyklus besteht aus zehn, jeweils mit eigenen Überschriften bedachten Teilen, die von unterschiedlicher Länge sind und auch in den Strophenformen (vier-, drei- und zweiversige Strophen) variieren. Abschnitt V „Ground Zero. Museum Workshop, at call 212-209-3370.“ bildet Eugen Gomringers „schweigen“ nach und ersetzt das Wort „schweigen“ durch das Wort „Geschäfte“[7]. Die Überschrift weist auf den intentionalen Hauptstrang des Gedichtes. Der aus der linearen Algebra stammende Begriff „Matrix“ beschreibt die Anordnung von Zahlenwerten oder anderen Objekten in Tabellenform, formalisiert Zusammenhänge von Elementen und leitet sich aus dem lateinischen Wort für „Gebärmutter“ her. Im kultur-populären Verständnis ist dieser Begriff seit 1999 überlagert durch die Filmtrilogie „Matrix“ der Wachowski-Brüder, in der die Menschen, von intelligenten Maschinenwesen versklavt, in einer hochkomplexen Computersimulation ein scheinbar normales Leben führen, während sie in Wirklichkeit in Brutkästen bewegungslos vor sich hindämmern. Damit ist klar, dass „Matrix America“ nicht nur ein „New-York“ und „Amerika“-Gedicht ist, sondern auf Grundsätzliches im heutigen In-der-Welt-Sein zielt. Die Eingangsverse bestärken unabweisbar genau diesen Bezug:

> Nein, ich schreibe nicht über New York
> in New York, aber so ein Leben
> als Schaufensterpuppe in der 5th Avenue,
> die mit den Augen klimpert wie Dolly,
>
> eine Freundin für jeden, ist auch nicht
> sehr anders, als in Halle an der Saale
> Grütze zu kochen für brutto drei-
> fünfundzwanzig, zum Beispiel. Überall
>
> sind alle zuviel, nur weiß das noch keiner,
> […][8]

Gleich zu Beginn wird das romantische „Olimpia“-Motiv der Puppe, die für einen Menschen gehalten wird, in zweifacher Weise eingeführt: Einmal als „Schaufensterpuppe“[9], dann als „Dolly, / eine Freundin für jeden“[10]. Hier mag man eine Sex-Puppe als Partnerersatz oder den Pornostar Dolly Buster – in Deutschland auch der Allgemeinheit bekannt – assoziieren, aber böserweise

[6] Kurt Drawert, „Matrix America“, in: Drawert (2011, S. 246-264).

[7] Ders., S. 256.

[8] Ders., S. 246-264, hier: S. 246.

[9] Hier ist sicher auch die Eingangssequenz von Wolfgang Hilbigs Roman „Das Provisorium“ mitzudenken, wo der Ich-Erzähler einen Kampf mit einer Schaufensterpuppe auszufechten hat.

[10] Kurt Drawert, „Matrix America“, in: Drawert (2011, S. 246).

auch das Klonschaf „Dolly“. Die Querverweise auf den Film „Matrix“, in der geklonte Menschen, in Verpuppung erstarrt, ihrer Endverwertung als Energiespender für Maschinen wegen in industrieller Käfighaltung gehalten werden, sind evident. Damit nicht genug, wird nun ein – auch örtlich: transatlantischer – Bogen geschlagen zu Hartz-IV-Empfängern in den Wohnsilos von Halle an der Saale, auch sie zu Objekten degradiert, denen gerade noch ein Zombie-haftes Leben zugestanden wird. Sie sind einmal mehr Folgeerscheinung der weltweiten Entwertung der Ware Arbeitskraft in der dritten industriellen Revolution, die unter anderen als kapitalistischen Bedingungen durch humane Umverteilung von Arbeit ein Segen hätte sein können. Die nur auf den ersten Blick aberwitzigen Vergleiche, semantischen Kurzschlüsse („die Reste der Biografie / von gestern heute auf den Rost zu schmeißen / und zu warten, bis sie eßbar werden“[11], „Einberufung bei Edeka“[12]), der Einbau von Zitierfehlern („*aus Pflugscharen Schwerter* – Karl Marx“[13]) in Kombination mit Floskeln („dann ist Ende / Gelände“[14]) und absurden Tatsachenbehauptungen („wie sich Google Maps / gerade heranschleicht und in die schwarzen / Konten der Hartzer leuchtet.“[15]; „und schon saß ich in einer brand- / neuen Ökomaschine, die mit Ziegenmilch flog,“[16]) konstituieren eine Tonlage, in der das Groteske den Grundakkord bestimmt. Das Groteske kombiniert furchterregende und zum Lachen reizende Signifikate. Das Raffinierte bei Drawert war schon stets, dass er diesen Zusammenprall mit leichthändiger Beiläufigkeit zu inszenieren weiß. Im Parlando arrangiert er die Begegnung von understatement und Horror, hier in Gestalt der – Matrixmaschinen per excellence – Hedgefonds:

> Vielleicht
> doch nicht so schlecht, sich selbst abzuschaffen
> als zappelndes Subjekt in den Hedgefonds
>
> der anderen, und dann als Modepuppe irgendwo
> wieder aufzusteigen.[17]

In jeder der zehn Abteilungen führt der Sprecher variantenreich vor, was mit Welt- und Selbstwahrnehmung passiert, wenn warenförmige Abstraktion vom sinnlichen Inhalt radikal getrennt wird, buchstäblich alles nur noch unter Verwertungsaspekten beurteilt wird. Beckettscher Schwarzhumor scheint auf, wenn selbst der Obdachlose auf der Straße sich im Kapitalkreislauf wähnt:

---

[11] Ebd.

[12] Ders., S. 247.

[13] Ebd.

[14] Ebd.

[15] Ebd.

[16] Ders., S. 248.

[17] Ebd.

Der Schwarze, der bald sterben wird,
lebt auf zwei abgegrenzten
Gehwegplatten. Sie sind,
sagt er im Scherz, seine Rente.

Aber lachen können wir beide nicht.[18]

In diesen Versen wird das Zentrum Drawertschen Insistierens von Beginn an, in DDR-Zusammenhängen nämlich, evident: Die Auslotung der Beziehungen zwischen Sprache / Sprechen, Körperlichkeit, Wahrheitsbegehren zu Dispositiven sanktionierter Herrschaftssprache. Bereits in seinem 1988 in der DDR veröffentlichten Debütband war die Destruktion der leeren Signifikanten machtgestützten Sprechens Programm:

Fertigbedeutungen und Fertiggerichte.
Die Geschichte war fertig. Die Gegenwart
war fertig, die Zukunft, die Revolution,
die Antworten waren fertig. Mein Außen- und
Innenleben war fertig, ein Schnittmusterbogen
auf der letzten Seite der Wochenendbeilage.
[…]
Die Realität kam auf Stelzen, eine gläserne
Vettel, die durch die Vorstellungen lief
mit der Aufschrift Vagina, dort, wo sie
geschlechtslos war.[19]

Die Verlorenheit der Begriffe vor den Dingen sollte sich mit dem Epochenbruch 1989/90 mitnichten verlieren, denn im Gegensatz zu den bis heute unbeirrt weiter die westlichen Groß-Diskurse bestimmenden Kalte-Kriegs-Ost-West-Ideologien stellte Drawert in seinen fulminanten Essays Äquivalenzen der Selbstblendung als Strukturmerkmal moderner Gesellschaften in Ost und West vor und nach der Geschichtszäsur in den Fokus der Aufmerksamkeit:

Die Abschaffung von Freiheit und die Unterwerfung der Subjekte, vor den machtpolitischen Interessen eines Staates hier, vor der Gier des Kapitals dort, war immer die gemeinsame Achse, um die sich die Geschichte bewegte. Nur die Strategien der Verrichtung waren verschieden: hier ist es die Sprache, die ihren Sinn nicht findet, dort ist es der Sinn, der sich der Sprache verweigert; hier geht es um die Verformung des Subjektes zu einer ideologiekonformen Masse, dort um die Formatierung des subjektiven Willens zum Willen eines betäubten Konsumenten und so fort.[20]

Der dem Tode geweihte Obdachlose spricht da von Rente. Wovon spricht er wirklich? Seine Sprechumgebung wird von Drawert genau erfasst:

---

[18] Ders., S. 262.

[19] Kurt Drawert, „Gedicht im Juni, Juli, August“, in: Drawert (1987, S. 12 / 14).

[20] Kurt Drawert, „Es wächst nicht zusammen, was nicht zusammen gehört. Eine Kritik der politischen Rhetorik“, in: Helfer / Wettig (Hgg., 2013, S. 145).

jeder Heizungsschacht,
jeder Windfang: auf Jahre belegt!
Da kannst Du nicht einfach kommen

Und denken, die Straße ist frei.
Auch die Luft kostet Geld[21]

Der dem Tode geweihte Obdachlose redet da von Rente, ein Sprechen, das seiner tatsächlichen körperlichen Verfassung wie seiner realen Situation Hohn spricht. Er ahnt es, weshalb ihm wie dem Sprecher das Lachen im Halse stecken bleibt, aber er hat keine Sprache, sein wirkliches Elend zu bezeichnen. Das kommt dem Sprecher sehr bekannt vor, denn

> ebenso stimmt, daß der Osten mit seinen Leichengiften auch den Westen verseucht hat, so daß man gar nicht genau sagen kann, wo der eine Teil aufhört und der andere beginnt, oder ob es nicht doch schon einer Angelegenheit von wechselseitiger Vergewaltigung gleichkommt, was da geschehen ist und geschieht.[22]

Von hierher erklären sich denn auch die kryptischen Ausgangsverse dieses Zyklus’, die auf Brighton Beach verweisen, einem bevorzugten Immigrationsort russischer und ukrainischer Einwanderer:

Aber was ich nicht verstehe,
warum ich die Vergangenheit
in der Gegenwart
als Zukunft sehe[23]

„ostdeutsch verwundet und westdeutsch / verwaltet“[24], sieht der Sprecher resümierend den „Hohn / der Geschichte“[25] walten, „weil alles weiterstrebt // und nur die Form sich ändert“[26], und unentrinnbar bleibt „die gläserne Vettel“, die diskursive Selbsttäuschung durch leere Signifikanten. Weil Drawert den untergegangenen Staatssozialismus und den nur scheinbar siegreichen Kapitalismus als lediglich zwei Varianten moderner Gesellschaftssysteme betrachtet, ist für ihn das gemeinsam Fehlgehende entscheidender als die Differenz. Dann aber ist der Zusammenbruch des Ostens umso mehr vor allem Menetekel.

New York ist selbstredend ein Bezugsort, wenn ein Poem überschrieben wird mit „gegensprechstadt ground zero“ (2005). Sein Verfasser, Gerhard Falkner, erhebt das geschichtlich grundierte Spiel mit Zeit und Zeitlichkeit in seinem Berlin-Poem zur tragenden Konstruktion, Alexander Kluges Aperçu von der Postmoderne als Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit ernst nehmend. Hier wird nichts weniger unternommen als der Versuch, ein Zeitalter zu besichtigen.

---

[21] Kurt Drawert, „Matrix America“, in: Drawert (2011, S. 262).

[22] Kurt Drawert, „Es wächst nicht zusammen, was nicht zusammen gehört. Eine Kritik der politischen Rhetorik“, in: Helfer / Wettig (Hgg., 2013, S. 150).

[23] Kurt Drawert, „Matrix America“, in: Drawert (2011, S. 263).

[24] Ders., S. 253.

[25] Ders., S. 263 f.

[26] Ders., S. 264.

Der 11. September hat meine Zeilen
        eiskalt erwischt
oder war es der 3. Oktober
        oder der 15. März
Ich weiß es nicht ob ich weiß nicht
        jedenfalls war ich zur Wirklichkeit
wie sie sich selbst über Hiroshima hinaus
        erhalten hatte
mit Subjekt und Sinn und Geschichte
        mit Strand, Tierpark und Liveshow
so nicht mehr bereit.
        […][27]

Der 11. September (2001) und der 3. Oktober (1990) sind Signaldaten, die jeder Leser als Epochenschnitte einzuordnen weiß, der 15. März verweist, aber das erfährt man erst aus dem Nachwort, auf die Iden des März, die Ermordung Cäsars, vor allem aber auf den Geburtstag des Verfassers. Im Nachwort ordnet Gerhard Falkner den 11. September dem „Schrecklichen", den 3. Oktober dem „Schönen", den 15. März dem „Differenten"[28] zu. Dort, wo das Schreckliche und das Schöne enggeführt werden in der „differenten" Sprache der Poesie, generiert die Fallhöhe Sprechlagen des Erhabenen, auf die immer wieder zurückverwiesen wird, wenn passagenweise andere Gesten gewählt werden. Denn der vom Autor monierten „Schrumpfung von kontinuierlicher und überpersönlicher Zeit in jene jeweils fragmentierte und nur vom Subjekt als wahr erlebte Jetztzeitigkeit"[29] entspricht das „additive Zusammenwirken mehrerer Stilformen"[30], dem der Autor den Begriff „polymere Poesie" entwand. Der Leser wird durch einen lautmalerisch-kryptischen Einschub („Mantegna"[31]) ebenso überrascht wie durch eine parodistische Rap-Imitation[32], ein in barocker Tradition stehendes Figurengedicht[33] oder ein Gedicht im Gedicht, das unter dem Titel „Stadtplan" als eigenständiges Buch veröffentlicht wurde.

Seine gegen Ende des Langgedichts resümierende Zivilisationsdiagnose ist alles andere als hoffnungsheischend, also eher zutreffend:

20. Jahrhundert
        Jahrhundert der Gegenwart
jede Woche eine neue Epoche
        brausende, brennende von Jahren
ein Heute hat das andere gejagt

[27] Falkner (2005, S. 9).

[28] Ders., S. 75.

[29] Ders., S. 73.

[30] Ebd.

[31] Ders., S. 12.

[32] Ders., S. 22.

[33] Ders., S. 53.

die Gesterns — nichts als Späne
die vom Heute flogen
las horas artificiales
los anos artificiales
ho paura! adelante!
dann die Wende vor der Wende
die New Economy
das kalte Grausen
das damals
seinen Ausgang
heute seinen Fortgang
und morgen sein böses Ende nimmt
[…][34]

Von dieser Diagnose her leuchtet ein, warum der Dichter den gesamten Gedichttext hindurch einen immensen Aufwand an intertextuellen Verweisen betreibt – der Sprecher selbst sieht sich ironisch gar „schikaniert / vom Reichspielungsantum der Sprache“[35]. Nun ist es nachgerade ein Spezifikum Falknerscher Dichtung, dass Traditionsnahmen offen und konzentriert ausgestellt werden. Hier aber werden sie essenzieller Humus[36]. Es sind die ganz Großen der Poesiegeschichte, die direkt oder indirekt als Stimme aufgenommen werden: Allen Ginsbergs „Howl“, Ezra Pounds „Cantos“, Mandelstam, Yeats, Hölderlin, Schwitters, Joyce, Shakespeare, Nabokov, Levy-Strauss, Goethe, Heine, Kleist, Pynchon, Shelley, Nietzsche, Rilke, Brecht … Die Zitat- und Anspielungsdichte indiziert einen allerletzten humanen Selbstschutz vor den Anmutungen einer katastrophischen Moderne, die „das Grimm’sche Wörterbuch als Futter / für die neokannibalistische Festplatte“[37] einspeist:

denn große Poesie
auch wo sie glücklich verwirrt
ist Marken und Moden abhold

in diesem Jahrhundert der Gewalt
und der Langeweile
in dem wir versucht haben
Jim Morrison nicht mit
Rainer Maria Rilke zu verwechseln[38]

[34] Ders., S. 46.
[35] Ders., S. 14.
[36] Vgl. ders., S. 74.
[37] Ders., S. 61.
[38] Ders., S. 36 f.

Materialien aus dem Dickicht der Welt

Lyrische Material-Texte changieren die Gattungsgrenzen mit ihrem abrupten Wechsel von Schauplätzen und Zeitebenen, der Vielzahl intertextueller Bezüge einschließlich ironischer Spiele mit Zitat und Selbstzitat. In den Diskurs nicht integrierbares Material wird konfrontativ in den Text gestellt. Das betrifft besonders eine Vielzahl von direkten Zitaten und indirekten Verweisen, die bedeutungskonstitutive Funktion erhalten. Vehement wird der abgerundete, vorläufig abklärende Bildkomplex aufgesprengt, narrative, modellhafte, diskursive Darbietungsformen treten zurück zugunsten einer Strukturierungsweise, die die gedanklichen Operationen direkt ausstellt und damit dem lyrischen Text selbst Werkstattcharakter verleiht. Volker Braun, der diesen Gedichttyp seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts aufnahm und pflegte, stellt seinem 2013 geschriebenen Material-Gedicht „WILDERNESS“ ein Motto aus Miltons „Paradise Lost“ voran, das die Vorstellung unberührter Wildnis mit großer Freude verbindet. Der Zyklus besteht aus zehn Einzelgedichten, die jeweils eine eigene Überschrift tragen und in denen jeweils andere Orte auf der Welt aufgerufen werden: Ein „Fluß zwischen Birma und Thailand“ (1), „Cádiz“ (2), das „Bombodrom Bagdad“ (3), „Airport Cape Town“ (4), Paris „Collège de France“ (5), „Utøya“ (6), „im Schutt / Von Manhattan“ (7), „die Wiesen von Lübars“ (8), „Sorge und Elend / Deutschland“ (9), „Weltall Atlantis“ (10). Diese auffällige Markierung von Ortsangaben zeitigt den Effekt, globale Simultaneität sinnlich nachvollziehen zu können, und sie unterstützt in der topographischen Auffaltung das Hauptthema des Gedichtes: die poetische Auseinandersetzung mit der Verfasstheit unserer Zivilisation. Es wird, im Anschluss an ein eindrückliches Bild des Zusammentreffens von Urlaubern mit afrikanischen Boot-Flüchtlingen am Strand von Cádiz, unverstellt direkt formuliert:

> Cádiz, die Kaldaunen des Schlauchboots
> Auf den Strand geworfen, ich
> Der Stein am Gestade bin unterrichtet
> Vom schwatzenden Wasser.
> Im großen Mischer
> Des Sommers die Nackten mit den Vermummten
> Who is who, der Karneval der Kulturen
>
> Wo will diese Menschheit hin und landen und untergehen?
> Ihr kalten vermüllten Strände dieses abnehmenden Monds.
> Wo ist der feste Boden, die warme Erde, worin
> Die Sohlen wohnen,
> […][39]

Die großen Menschheitsfragen werden von einem Ich gestellt, das sich selbst in disparater Lage sieht: „ein indischer Elefant / Bist Du verkrochen im Unter-

[39] Braun (2013, S. 454).

holz“[40], „In deinem Einbaum hausend“[41], „verdorrt wie ein abgehauener Ölbaum. / Digitaler Idiot an der elektronischen Fußfessel“[42], „Ausgetrieben, nackt / traumatisiert im All / Deiner Einzelheit“[43], heißt es in nächsten Textgängen. Selten hat man bei Volker Braun so düstere, an Kasteiung grenzende Selbstzuschreibungen lesen können. Wir sehen einem isolierten, verzweifelnden Ich zu, wie es mit sich im Streit ist, wie es ringt um Zuversicht, Selbstzitate[44] und Zitatfetzen um sich häufend. Es ist gewiss keine Beiläufigkeit, wenn ihm da Ezra Pound „im Irrengarten von Saint Elisabeth's“[45] in den Sinn kommt, denn auch der „Hatte den Vers in der Wunde“[46]. Und so stimmt es ein „Canto der Traumata“[47] an, „Die Satz- / konstruktion zusammen- / rutschend im Schutt / Von Manhattan“[48] des 11. September 2001. Was in den Vers gezählt wird an Verbrechen gegen Mensch und Natur, wird durch Umgebungen hohen Sprechens ins Symbolische gehoben: „Utøya Utopia“[49]; „Mysterien, zugebaut“[50]; „O Gott Demeter. / Das Korn verbrennt in Motoren – Fahr zu, Idiot“[51]. Zugleich werden die symbolischen Signifikanten als entleert vorgeführt:

> Die Bäumchen, die Kulte
> Haben die Arbeit eingestellt, dichtet Denegris:
> kaltblütiger Triumph. Verwüstete Worte wie
> Menschenwerk oder rundheraus Mensch.[52]

Eine nur auf den ersten Blick ähnliche Dekonstruktion erfahren Zitate aus Arbeiterkampfliedern, politischen Schlagworten und aus der bekannten Kürzestdefinition der kommunistischen Gesellschaft: Sie werden in unvermutete Kontexte gestellt, die die Ursprungsbedeutungen palimpsestartig überschreiben:

---

[40] Ders., S. 459.

[41] Ders., S. 455.

[42] Ebd.

[43] Ders., S. 456.

[44] So zitiert „Und wir lagen wieder / auf dem weißen Laken“ das Gedicht „Der Mittag“ (Braun 1979, S. 10), welches endet: „[…] Aber ich fühle mich leben, weit entfernt davon! / Meine Artgenossen, das ist die Wahrheit / An diesem plötzlichen Mittag / Der mich durchstürzt / Und ausräumt, in meiner Abwesenheit / Auf einem weißen Laken / Und ausfüllt mit seiner leuchtenden / Klarheit.“

[45] Braun (2013, S. 455).

[46] Ebd.

[47] Ders., S. 459.

[48] Ebd.

[49] Ders., S. 458.

[50] Ders., S. 459.

[51] Ebd.

[52] Ebd.

der kommende Aufstand des Planktons
„Seht wie der Zug von Millionen“:
Makrelen und Krill[53]

Der Aufstand der Natur gegen die Verwüstungen, die der Mensch verantwortet – dieses Motiv griff Braun seit den späten siebziger Jahren immer wieder auf, wie auch der „Wilderness“-Topos anschließt an Material-Texte wie „Das innerste Afrika“. In „Wilderness“ nun werden verschiedene zuvor in anderen Gedichten ausgeführte Motive miteinander verschränkt, wodurch ein außerordentlich dichtes Beziehungsgeflecht entsteht, im Einzelnen: Das Sehnsuchtsmotiv der Anheimgabe an einen amorphen Naturzustand, aus dem wieder Kraft geschöpft werden kann:

O Vielzahl, Vielgestalt, die Wildnis der Ganzheit
In keiner Gewißheit geborgen, „ungestüm“
Kein Gesetz lehrt sie überleben
Und ich wittre wieder die rohe Lust
Der Gemeinsamkeit,
mit Notwendigkeit, ohne Zwang
Unbändige Freiheit.[54]

Dieses Sehnsuchtsmotiv wird verstärkt durch das beinahe somnambul konnotierte Verlangen, „*Müde, Material der Macht zu sein*“[55], „Am Kilometer Null der Empörung“[56] wieder Lust am Leben schöpfen zu können: „Lust, nicht Hoffnung! Ziehn aus dem Rohstoff.“[57] Eine eigenartige Klammerfunktion erfüllen Zusammensetzungen mit dem bei Braun immer schon probaten Grundwort „roh“ in aller inhärenten Ambivalenz: „die rohe Lust / der Gemeinsamkeit“[58], „die Rohheit / Restlos / aufgebraucht, hier in Utøya, ein Strand der Vernunft“[59], „wir standen / Nackt in der rohen Frühe“[60] – immer versetzt zu Fahnenworten der Aufklärung, deren Bedeutungen aber auch ins Schlingern geraten: „Das sleep-in der Vernunft der Ungeheuer“[61] geht nicht zusammen mit dem vom Massenmörder Breivik geenterten „Strand der Vernunft“. Braun konstruiert hier über allzu vertraute Einzelbilder einen Bedeutungsdschungel, in den Schneisen geschlagen werden können, der aber unentwirrbar ist. Denn auch die Schlusssequenzen des Zyklus’ lösen in einer dritten Motivverschränkung die Sinnverknäulungen nicht wirklich auf.

---

[53] Ders., S. 460.
[54] Ders., S. 456.
[55] Ders., S. 457.
[56] Ebd.
[57] Ders., S. 462.
[58] Ders., S. 456.
[59] Ders., S. 458.
[60] Ders., S. 460.
[61] Ders., S. 457.

Schlusshin schließlich wird ein überraschungsstiftender Topos aus dem in den frühen neunziger Jahren geschriebenen Zyklus „Weststrand" – „Der Kannibalismus unter Galaxien"[62] – wieder aufgenommen, aber ganz anders gewandet:

Der Tarantel-Nebel, die Kinderstube der Sterne: da stehts
In der Großen Magellanschen Wolke
Im Sternbild Schwertfisch
Und aus den Innereien
der Materie
ziehn sie den Baustein
Higgs Boson, auf dem Protonen-Schießplatz
Goddamn particle, das gottlose Teilchen.[63]

Die kosmogonisch entfaltete Endsequenz verblüfft nach dem bisherigen Gang des Groß-Gedichtes. Das Indiz „Higgs Boson" eröffnet dabei einen Deutungsraum, der schlüssig erscheint: Der experimentelle Nachweis des Higgs-Teilchens im Cerner Teilchenbeschleuniger 2012 ist ein wichtiger Schlussstein materialistischer Weltentstehungstheorie. Insofern wird noch einmal die Macht der Vernunft aufgerufen, und, über das Wort „Kinderstube", welches auf „Diese kleine Hand, die sich in deine / Schmiegt"[64], verweist, die Macht der Liebe. Es sind berührende Gegenbilder in den verstörenden Textumgebungen, nicht mehr und nicht weniger. Indem noch einmal Makrokosmos und Mikrokosmos, Geburt und Sterben, Anthropologie und Geschichte, Hoffnung und Verzweiflung ineinandergesehen werden, führt Volker Braun sein lyrisches Ich-Welt-Theater in ein gipfelndes und offenes Finale.

Eine weitere Möglichkeit des Material-Gedichts zeigen die Texte des Berliner Lyrikers Daniel Falb auf. Der einheitliche narrativ-lakonische Grundgestus z.B. in „die menge der schaulustigen" induziert eine Atmosphäre des Zwangsläufigen und Selbstverständlichen, während in der Textwirklichkeit Diskursbrocken bspw. politischer, soziologischer, wissenschaftlicher Herkunft kollidieren, Zeitlogiken unterlaufen werden, Kontrollwahn ins Leere läuft, Situationen kollabieren usw. Der berichtende Ton, die genaue Beschreibung einzelner Details kontrastieren dem Wahnwitz der gleichsam durchdrehenden Semantik. Warum macht er das? Im Ineinanderlaufen verschiedener Öffentlichkeitsdiskurse werden ihre ideologisch kaum mehr erkennbaren Funktionen wieder (an)fassbar. Indem Falb alle Diskurssplitter gleichrangig behandelt, entsteht eine rhizomorphe Struktur, in der immer neue Querverbindungen zwischen den Materialien möglich sind. Die scheinbar natürliche „Ordnung der Dinge", die Herrschaftsdiskurse eher mehr denn weniger vorgaukeln, wird in boshafter Sachlichkeit infrage gestellt. Daniel Falb:

[62] Volker Braun, „Weststrand", in: Braun (1996, S. 156).

[63] Braun (2013, S. 462).

[64] Ders., S. 461.

> Weiterhin hänge ich der problematischen Vorstellung an, Gesellschaften seien überhaupt identisch mit ihrer Logistik, ihren Maschinenräumen („die routinen waren verlegt worden wie kabel"). Der lyrische Text wäre dann eine Operation unmittelbar in dieser logistischen Basis, in dieser Matrix. Dies etwa in dem Sinne, in dem gewisse Parasiten Verhaltensänderungen in ihren Wirten oder Zwischenwirten hervorrufen. Oder in dem Sinne, in dem eine neue Technologie gleichsam Attraktoren in das soziale Feld einbringt.[65]

Eine vergleichbare Methode struktureller Kollision von Diskurs-Materialien ist in Gedichten der diesjährigen „Leonce-und-Lena"-Preisträgerin Katharina Schultens am Wirken, nur dass bei ihr anders als bei Falb die Institution des lyrischen „Ich" nicht programmatisch aufgegeben wird. Aber es heißt auch:

> ich ist kopistin. Legt akut was ihm der körper über-
> setzt als files im innern ab. Für ordner: austarierte
> zugriffsrechte.[66]

Innere Befindlichkeit wird mit Versatzstücken der Computersprache umkreist, Körpereigenes mit solchen aus der Wissenschaftssprache. Die beruflich als Wissenschaftsmanagerin arbeitende Dichterin verschränkt Mikro- und Makrokosmisches, traditionelle Metaphorik in romantischer Tradition mit Technizismen und Verwaltungssprache („jede drehung / die sternenschale unternehmen wollte / müßte sie zunächst bei mir beantragen / das wären langwierige verfahren"[67]). Sie intendiert, die in den jeweiligen Diskursen eingefrosteten Bedeutungen in der Konfrontation zu unterwandern, plurifunktionale Veränderungen in syntagmatischen Reihen in Bewegung zu setzen, oder, wie sie es selbst kundgibt:

> es geht grade immer um flexible sortierung, um eine bewegung, die sich entzieht. also diese holzkästen, in die man einsortieren konnte, nur eben sind jetzt die wände durchlässig und die glitzerdinger beweglich. sowas wie rudel gut erzogener libellen, die keinen krach machen, aber einmal quer durch die struktur fliegen.[68]

Im in Darmstadt 2013 preisgekrönten Zyklus „hysteresis" vernetzt sie Mythologeme mit Börsensprache und Büroalltagspartikeln, um punktgenau die Verheerungen für die Psyche derer zur Sprache zu bringen, die die Ununterscheidbarkeit von Virtualität und Realität verinnerlicht haben und als luziferische Börsenakteure, durchkapitalisierte Ichs zu postmodernen Eichmännern und -frauen der Jetztzeit mutieren:

> welches grundmuster der krise dehnte sich
> gemächlich zum netz und holte die katastrophe ein
> silbrig zappelnd flappend übers deck: klein aber tödlich
> und den zweig welcher kurativen pflanze
> trugen die schnäbel uns unter liquidierten flügeln zu

---

[65] Ron Winkler, Gespräch mit Daniel Falb, Manuskript.

[66] Katharina Schultens, „am hals der schmalen apostel", in: Schultens (2011, S. 43).

[67] Katharina Schultens, „unter der voraussetzung man entfernte den schutz", in: Schultens (2011, S. 13).

[68] http://www.alte-schmiede.at/Monatstexte/19-katharina-schultens.pdf (25/03/2014).

wenn die vögel in der gischt in salzige pixel zerstoben
in welcher höhe galt der tsunami noch als wellenbad[69]

Nicht-Natur als lyrischer Weltzugriff

Fragen nach dem Zustand unserer Zivilisation wirft gedrängt das in der Tradition der Naturlyrik stehende Gedicht auf. In etlichen Gedichten von Vertretern der jetzt mittleren Generation wie Marion Poschmann, Monika Rinck oder Ron Winkler wird die von Klopstock über Goethe und Eichendorf bis noch von Huchel und Bobrowski tradierte Behandlung des Naturgegenstands tendenziell verkehrt: Die Natur bzw. das, was von ihr noch übriggeblieben ist, wird als Nicht-Natur im Vers heraufgeführt. Was dies bedeutet, sei anhand einiger Gedichte beleuchtet, die sich als zentrales Motiv des Lieblingstieres der Bukolik annehmen, des Schafes: „hinter ausgiebigen Schafen lagen Premium Highlands, / die Alphalandschaft war sofort erkennbar,“[70] (Winkler); „weißgetupfte tummelplätze: ein gut aufgestelltes schaf. / die muskeln solide wie nylon, im dunkeln sind rippen, / der ausbau der haxen endet in mageren stöckchen./ aus den hufen gewinnt man knöpfe, dildos, prothesen. / darüber wummert talg und außen kraus das unterhaar. / das ist das schaf, wie es minütlich mehrwert produziert. / das ist das schaf danach auf dem weg zum superschaf.“[71] (Rinck); „meine neuen schafe ziehen in der herde an der bahn der differenz / entlang und machen mäh. Ganz gewiß, sie tragen trauer, / oder auch vielleicht ein seltenes äquivalent davon.“[72] (Rinck); „auf der Krone // sie beginnen sich wieder / das Licht einzuflößen: // Schafe, geföhnt, / Schafe, schlafbereit, / leichte / Körper durch die / der Wind zieht, mit / Ohren voll Abendrot gehen sie weiter / über den Deich, / rupfen Flächen frei, / mildern die Umstände // lockiges / letztes Tagesweiß, helle / Markierung: / Schafe / lagern im Gras, sie / beginnen den eigenen Schatten / zu stabilisieren, / parken die Wiesen an / richtiger Stelle“[73] (Poschmann).

Diese Schaf-Vers-Ga(r)ben in neuer deutscher Lyrik zelebrieren sarkastisch, grotesk und vorsätzlich gleichgültig Bilder extremer Entfremdungs- und Kolonialisierungsverhältnisse zur inneren und äußeren Natur. Dabei werden mit Vorliebe Naturzeichen mit denkbar naturfernen Diskursanleihen aus der Philosophie, Medientheorie, der Astrophysik oder Ökonomie kombiniert. In dieser Konstellation ist „Natur“ kein Sehnsuchtsdenotat mehr, vielmehr werden Naturzeichen als scheinbar vollständig eingeschmolzen in Verwertungsdiskurse vorgeführt.

[69] Katharina Schultens, „hysteresis“, in: Schultens (2014, S. 19)

[70] Ron Winkler, „Souvenierfahrt“, in: Winkler (2007, S. 75).

[71] Monika Rinck, „das kapitale schaf“, in: Rinck (2007, S. 36).

[72] Monika Rinck, „schwedenschanze gentlemen I“, in: Rinck (2004, S. 37).

[73] Marion Poschmann, „auf der Krone“, in: Poschmann (2004, S. 26).

Die Natur als Objekt der Einfühlung hat dabei allerdings ausgedient, eher erscheint sie als kräfte- und zeichendurchschwirrtes Laboratorium, in dem denkbar verschiedene Ereignisse und Objekte aufeinanderprallen, sich verwirbeln, sich verbinden und sich wieder trennen. Aufschlussreich der Anfang des aussagekräftigen Gedichts: „nicht haben: natur“[74]:

> sind das die bäume oder ist das der regen –
> die unendliche zirkularität kleiner vergehen
> und sie zu zählen. Patience. Eine große –
> eine imaginäre herde, die offene form
> so vieler tiere und ihre bewegung auf etwas zu
> [...]

Kreiert Monika Rinck aus der reflexhaften wie reflektierten Abständigkeit zur Natur noch „verzückte distanzen“[75], schlägt bei Ron Winkler die zweite Natur des Zivilisatorischen exzesshaft auf die Bilder der Natur zurück und überformt sie bis zur Unkenntlichkeit, indem sie nur noch mit der Lexik etwa aus den Bereichen Technik, Werbung, Wirtschaft denotiert werden (vgl. SOUVENIRFAHRT / für Jan Wagner). Oft blendet der Berliner Lyriker dabei Landschaft als Welt und Landschaft als Text ineinander, somit potentiell unendliche Spiegelungsprozesse zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem auslösend. Eine „kleine maritime Poetik“ ist hier verräterisch aufschließend:

> [...] die Brandgänse
> über dir lassen sich damit nicht löschen.
> sie bleiben übrig, der Text bleibt dahinter
> zurück, verbreitet das Bild eines Menschen,
> der Steine aufliest als Bilder.[76]

Der Prozess der Signifikation erscheint, durchaus im Sinne Derridas, symbolisch als unabschließbar, jede Benennungsbewegung legt eine neue Benennungslücke frei, wenn etwa über die Koppelung der Signifikanten „Brandgänse“, „Text“ und „löschen“ die Signifikate der Wörter „Brand“ im Sinne von „brennen“ und „löschen“ im Sinne von „einen Brand löschen“ als auch „von der Festplatte löschen“ aufgerufen werden.

In einem Gespräch mit Daniel Falb über dessen Gedichte beschreibt Ron Winkler die Wahrnehmungssituation seiner Dichtergeneration so:

> Die Gegenwart erscheint wie eine ins Endlose gedehnte Sequelsituation, ein Patt zwischen Nachkriegsabsonderlichkeiten, deutschen Herbsten und den noch unscharfen Effekten der grassierenden Globalisierung. Augenscheinlich basiert dieses System auf der Abweichung von dem, was wir die menschliche Vernunft nennen. Erfüllung gibt es oft nur über Schein- und Ersatzsignifikanzen. […] Es schäumt und schäumt und dennoch ergibt sich in metaphysischer Hinsicht kaum

---

[74] Monika Rinck, „nicht haben: natur“, in: Rinck (2004, S. 20).

[75] Monika Rinck, „nicht haben: ziel, oder: das immens irritierende läuten des leittiers“, in: Rinck (2004, S. 18).

[76] Ron Winkler, „kleine maritime poetik“, in: Winkler (2004, S. 48).

> Konsistenz. Der Überdruck an Ereignissen, die Hypergleichzeitigkeit von ganz verschiedenen Krankheitsbildern und Heilsprogrammen, medial proliferiert – das ist doch unser fantastischer Alltag.[77]

In dieser verwirrenden, durchaus auch beängstigenden Übergangszeit, deren zivilisatorische Konsequenzen derzeit im Ungewissen liegen, verschwenden sich die hier vorgestellten Gedichte nicht an Fatalismen, „Krankheitsbilder und Heilsprogramme“ (Ron Winkler). Vielmehr versuchen sie, im Lang-, Material- oder Antinaturgedicht heillose multiple Erfahrung sprachlich möglichst genau zu fassen. Und zwar so, dass die Versgebilde das Zeug haben möchten zu „hinterlassungsfähigen Gebilden“ (Karl Mickel). Denn den Possen der Zeitgeschichte sind noch immer die melancholischen, sarkastischen, vor allem aber „schönen Possen“ der Poesie seitwärts eingeredet, wie hier sehr, sehr ironisch bei Volker Braun in „Auf die schönen Possen“:

> […]
> Das Großeganze ist geschenkt:
> Von Einzelheiten werd ich satt.
> Mach dir den Kopf nicht, wenn dein Hintern fällt
> Was Erde tritt, Sir, Erde frißt.[78]

---

[77] Ron Winkler, Gespräch mit Daniel Falb, Manuskript.

[78] Volker Braun, „Auf die schönen Possen An Sir Philip Sidney“, in: Braun (2005, S. 59).

Literatur

Braun, Volker (1979): Training des aufrechten Gangs. Gedichte. Halle / Leipzig.

Braun, Volker (1996): Lustgarten. Preußen –Ausgewählte Gedichte. Frankfurt a.M.

Braun, Volker (1999): Tumulus. Gedichte. Frankfurt a.M.

Braun, Volker (2005): Auf die schönen Possen – Gedichte. Frankfurt a.M.

Braun, Volker (2013): WILDERNISS. In: Sinn und Form, Viertes Heft 2013. S. 453-462.

Dath, Dietmar (2011): Gott ruft zurück. Gedichte. Mit einem Nachgedicht von Jens Friebe. Leipzig.

Drawert, Kurt (1987): Zweite Inventur. Gedichte. Berlin / Weimar.

Drawert, Kurt (2011): Idylle, rückwärts. Gedichte aus drei Jahrzehnten. München.

Falkner, Gerhard (2005): Gegensprechstadt – ground zero. Gedicht. Music by David Moss Kookbooks. Idstein.

Helfer, Joachim / Klaus Wettig (Hgg., 2013): Durchgefressen und durchgehauen. Schriftstellerinnen und Schriftsteller gratulieren der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands zum 150. Geburtstag. Göttingen.

Höllerer, Walter (1965): Thesen zum langen Gedicht. In: Akzente, 1965, H. 2. 128-130.

Poschmann, Marion (2004): Grund zu Schafen. Gedichte. Frankfurt a.M.

Rinck, Monika (2004): verzückte distanzen – Gedichte. Springe.

Rinck, Monika (2007): zum fernbleiben der umarmung. Gedichte. Idstein.

Schultens, Katharina (2011): gierstabil. Gedichte. Wiesbaden.

Schultens, Katharina (2014): Gorgos Portfolio. Gedichte. Berlin.

Winkler, Ron (2004): vereinzelt Passanten. Gedichte. Idstein.

Winkler, Ron (2007): Fragmentierte Gewässer. Gedichte. Berlin.

Inna Ganschow (Luxemburg)

Poetik der Politik und Politik der Poetik: Bykow versus Putin[1]

1. Einführung

2011 hat die russische Gegenwartsdichtung, die normalerweise (wie in Deutschland) ein eher stilles Dasein in literarischen Nischen pflegt, recht unerwartet für breites Aufsehen gesorgt.

Das, was als kleines künstlerisches Projekt von Produzent Andrei Wassiljew im Februar 2011 beim jungen Fernsehsender *Doschd* („Regen"; Kabelfernsehen, das russlandweit im Internet sendet) begann und nach Nekrassows Gedicht „Der Dichter und der Bürger"[2] benannt war, wurde schnell zu einer media-literarischen Erscheinung. Für den Sender sind die satirischen Gedichte des mit mehreren Literaturpreisen ausgezeichneten Dmitri Bykow, theatralisiert vorgetragen von Michail Jefremow, schnell zu einem großen Erfolg geworden, aber auch zu einem Problem. Bereits in der sechsten Ausgabe sieht die Chefredakteurin und Besitzerin von *TV Rain-Doschd* Natalija Sindejewa eine Überschreitung der möglichen Grenze in Bezug auf die Kritik der Staatsoberhäupter und zensiert die Sendung bzw. verbietet, sie in dieser Form auszustrahlen[3]. Als Folge zieht das Trio Wassiljew, Bykow, Jefremow zum Internet-Portal *F5* und sendet die nächsten knapp 50 Ausgaben bis März 2012 unter dem Namen *Graschdanin-Poet [Bürger-Dichter]*. Die Textversion druckt die politische Wochenzeitschrift *Kommersant-Wlast [Kommersant-Macht]* ab.

Die Gedichte von Dmitri Bykow sind nicht nur von literarischem, sondern auch von besonderem medienwissenschaftlichem Interesse. Das Material vorliegender Untersuchung ist deswegen seine vor der Kamera vorgetragene Lyrik. Die folgende Analyse geht auf die Wirkung von Bykows Dichtung ein, die als Teil eines Kommunikationsprozesses gesehen wird, der zwischen der Opposition, die der Dichter verkörpert, und dem Regime, das Wladimir Putin repräsentiert, stattfindet. Aus der Perspektive der verbalen und non-verbalen Kommuni-

---

[1] Dieser Aufsatz wurde 2013 verfasst und konnte inhaltlich nicht mehr für den Stand von 2016 aktualisiert werden.

[2] Некрасов (1971, S. 69). Gemeint sind der Titel des Gedichts «Поэт и Гражданин» und speziell die Zeilen, die zu geflügelten Worten im Russischen geworden sind: «Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан.» [Ein Dichter musst du nicht sein, / Aber Bürger zu sein bist du verpflichtet.]

[3] S. ihr Interview mit der Erklärung der Gründe: Синдеева (2011).

kation stellt sich auch die Frage, ob beide Partner sich tatsächlich gegenseitig wahrnehmen und aufeinander beziehen, sprich welche Rollen ihnen im Kommunikationsprozess zugeordnet werden. Außerdem soll geprüft werden, ob beide Dialogpartner kommunikative Ziele der Änderung oder Beeinflussung des Verhaltens oder der Vorstellungen von Dialogpartnern verfolgen und welche Mechanismen der Informationskodierung und Kanäle der Informationsvermittlung sie dabei benutzen. Bei der Untersuchung werden Kommunikationsmodelle und -arten definiert und Methoden der Kommunikationsanalyse angewandt.

2. Politik der Poetik

Dmitri Bykow, geb. 1967, ist ein Künstler des geschriebenen und gesprochenen Wortes, dessen Schaffen sich von journalistischen Arbeiten in diversen Medien über die Poesie und Prosa bis zum Literaturunterricht in der Schule erstreckt. Dabei werden diese Tätigkeiten synchron ausgeübt und stellen oft Mischformen dar. Eine davon ist besagte am Bildschirm wahrzunehmende Dichtung, die von einem Schauspieler inszeniert wird. Weitere satirische Gedichte wurden in der von 2011 bis 2012 u.a. drei Mal wöchentlich erscheinenden kritischen Zeitung *Nowaja gaseta [Neue Zeitung]* veröffentlicht. Sie haben ebenfalls die aktuellen Themen des Tages im Visier, sind aber eher als gereimte Kommentare zu klassifizieren. Für *Graschdanin-poet* steigert Bykow den humoristischen Bestandteil







seiner Dichtung.[4] Er lässt die Verse in jeder Ausgabe / Sendung im Stil und sogar im Namen eines ausgewählten berühmten russischen Dichters sprechen, den Michail Jefremow schauspielerisch verkörpert. Die Palette der Poeten reichte von Alexander Puschkin über Wladimir Majakowski bis Joseph Brodsky, aber auch Josef Stalin und Juri Andropow, die ebenfalls dichterische Werke hinterlassen haben. Bykow signalisiert die Präsenz der Staatsoberhäupter auf dem poetischen Terrain und legitimiert somit auch die Dichterpräsenz auf dem politischen Feld, worauf wir später noch zu sprechen kommen werden.

---

[4] Screen shot einiger Ausgaben von *Graschdanin-poet* auf dem YouTube-Channel der Sendung, wo Jefremow A. Twardowski, W. Wyssozki und S. Michalkow spielt. Quelle: http://www.youtube.com/user/GrazhdaninPoet/featured (Letzter Zugriff: 09/04/2016).

Zur ästhetischen Wirkung von Bykows oppositionellen Gedichten tritt also eine Maske hinzu, und zwar die des jeweils parodierten Autors, dessen Persönlichkeit mit Bykows lyrischem Helden gleichgesetzt wird. Im Kommunikationsprozess erfüllt diese dichterische Maske die Funktion der Kodierung der Botschaft, worauf im Weiteren näher eingegangen wird. Bykow, der Lyriker, agiert als Rezipient der Fernsehnachrichten, aus denen er nicht nur den Stoff und die Inspiration schöpft, sondern auf die er auch antwortet. Er tritt somit zugleich als Produzent seiner eigenen Botschaft im Fernsehen auf.

2.1. Kommunikationsmodell und -form der Fernsehlyrik

Die Analyse des Bykowschen Projekts möchte ich mit einer kurzen Erinnerung an das Kommunikationsschema beginnen, das bekanntlich den Ausgangspunkt sowohl für soziologische (z.B. Paul Lazarsfeld[5]) und psychologische (z.B. Paul Watzlawick[6]) als auch für semiotische (z.B. Umberto Eco[7]) Kommunikationsmodelle darstellt und auf alle Arten der Kommunikation – visuelle, verbale, performative und mythologische[8] – zutrifft:

Produzent -> Kodierung der Botschaft -> Kanal ->
Dekodierung der Botschaft -> Rezipient.

Bykows Lyrik operiert auf der verbalen und performativen Ebene, wobei seine Wahl eines Schauspielers als Produzenteninstanz die Kommunikation wesentlich wirksamer macht, als wenn Bykow selbst vor dem Publikum vortragen würde, die Texte in der Zeitung abdrucken ließe oder vor der Kamera als Autor deklamieren würde[9]. Denn der performative Kanal dieser Kommunikation sendet zusätzliche Codes, die den Text teils in seinem Ausdruck verstärken, teils seine übermäßige Schärfe mildern. In jedem Fall kann die Verkleidung des Vortragenden sowohl das Medium als auch die Botschaft selbst sein, was MacLuhan in der Formel „the medium is the message“ manifestierte[10]. McLuhans Idee bezog sich auf das Fernsehen, das eine Botschaft aufwerte, wenn sie soweit durch-

[5] Lazarsfeld / Berelson / Gaudet (1944, S. 178).

[6] Watzlawick / Beavin / Jackson (1969).

[7] Eco (1968).

[8] In der Kommunikationstheorie werden z.B. die Arbeiten von Mircea Eliade herangezogen, der die Bedeutung des Mythos behandelte, der denkweise- und verhaltensbildend ist. Eliade (2007). S. auch Fußnote 25.

[9] Wie Bykow in seinem Interview für *Echo Moskwy [Moskaus Echo]* sagte, wird sein Medienauftritt im Nachhinein immer von jemandem als „der des fetten Juden“ kommentiert («после очередного моего появления на „Эхе Москвы“ (обязательно будет такой человек) будет писать о том, что я жирный жид» Bykov (2012). Höchstwahrscheinlich fiel die Wahl auf Jefremow, weil er mit dem Schauspiel eine neue Lyrikdimension eröffnet, aber auch um den Filter des Rezipienten zu umgehen, der einen Widerstand auslöst, wenn ein Nicht-Russe (der Jude Bykow) den russischen Präsidenten kritisiert.

[10] Маклюэн (1987).

gedrungen sei, ausgestrahlt zu werden. In Jefremovs Fall hat das Kostümieren einen metakommunikativen Charakter. Die Verkleidung sendet dem Rezipienten eine kritische verbale Botschaft mit dem visuellen Code eines Spiels mit. Sie deutet auf die Versetzung der Realität in einen künstlerischen Raum hin, wo nicht mehr reale Personen agieren, sondern nur lebendige Zitate. Hier sieht man einen Verweis auf die Zitatdichte sowjetischer Topoi in der Ära Wladimir Putins, angefangen bei der Hymne und geendet bei der Rückkehr der medienregelnden Gesetze. Betrachten wir, was noch hinter der Kodierungsart steckt.

2.2. Karneval und Maskerade als Kodierung der Botschaft

Der Maskerade- und Karneval-Charakter als eins der typischen ästhetischen Merkmale der russischen Protestbewegung 2011-2012, zu der Dmitri Bykow als eine der stärksten intellektuellen Stimmen gehört, ist nicht zu übersehen. Straßen-Manifestationen, zu denen nach den Dumawahlen im Dezember und den Präsidentenwahlen im März Tausende von Menschen kamen, formten sich zu regelrechten Karnevalszügen im bachtinschen Sinne, zu denen man mit kreativen Kostümen und Plakaten erschien (Kodierung der Botschaft), um die eigene politische Unzufriedenheit (die Botschaft) zu äußern. Die Theorie Michail Bachtins über den mittelalterlichen Tausch der Realität mit der de-hierarchisierten Welt der Verkleideten, auf die diesbezüglich in aktuellen geistes- und gesellschaftswissenschaftlichen Forschung immer wieder verwiesen wurde[11], lässt sich zwar nur bedingt anwenden, da in diesem Karneval kein Wechsel von oben und unten, sprich, der Rollentausch des Königs und des Hofnarren, geschieht. Dennoch war die Karnevalisierung der Protestbewegung ein künstlerischer Akt als Antwort auf einen politischen – die vermutlich gefälschten Dumawahl-Ergebnisse.

Die fehlende Partizipation aller Schichten am „Karneval“ 2011-2012 lag an unterschiedlichen Kommunikationsformen.[12] *Graschdanin-poet*, als eine Aktion der Protestbewegung der kreativen Intelligenz (neben Straßenmanifestationen und politisierten künstlerischen Perfomances), wandte eine Kommunikationsform an, die sich von der des Regimes unterschied. Die Protestierenden hatten eine demokratische Form im Blick, die Staatsgewalt – eine hierarchische[13]. Beides ergab sich aus der Organisationsform der Kommunikation: Die ideologisch bunte Menschenmenge ging mit vielfältigen Ansätzen und mit dem Drang zur

---

[11] S. den Aufsatz der Kulturologin Jelena Wolkowa, die in Bachtin den Ursprung der Karnevalform der Proteste sieht: Волкова (2012). Ebenso auf Bachtin beruft sich die Politologin R. Barasch bei ihrer Analyse der Protest-Bewegung: Бараш (2012).

[12] Bachtin erklärt es so: «власть, насилие, авторитет никогда не говорят на языке смеха» [Macht, Gewalt und Autorität sprechen nie die Sprache des Lachens]: Бахтин (1965, S. 101).

[13] In der Kommunikationstheorie unterscheidet man je nach Forschungsperspektive mehrere Dichotomien: schriftliche und orale, aktive und passive, starke und schwache, aggressive und defensive u.v.a.

Kommunikation ihrer Unzufriedenheit auf die Straßen, während die Staatsmacht weiterhin auf die Figur des starken Leaders setzte, der in einer a priori monologischen Form von oben nach unten *eine* bestimmte Idee kommunizieren wollte. Denn die Gesellschaft braucht eine Vielfalt, und der Staat will die Einheit.[14]

Halten wir nun die Kommunikationssituation des Protestes fest, die sich in *Graschdanin-poet* widerspiegelt: Dmitri Bykow (der Produzent) übertrug das Verfahren des Maskierens (hier: die Art der Kodierung der Botschaft) auf ein audiovisuelles Medium (Übertragungskanal), das er als Podest benutzte, um seine Meinung mit Hilfe eines Schauspielers (Kodierungsart), der einen anderen Dichter nachahmt, zu sagen. Auch wenn die geltende Macht (der Rezipient) die Karnevalpartizipation bzw. die Dekodierung verweigerte, ist sie dennoch im gleichen Dialograum präsent. Denn das Senden und Kodieren einer Botschaft findet immer statt, solange es einen Adressaten gibt, auch wenn dieser das Empfangen und Dekodieren dieser Botschaft verweigert (das könnte man mit einem nie gelesenem Buch vergleichen – der Autor hatte aber einen (abstrakten) Leser im Sinne, als er das Buch schrieb[15]). Definieren wir nun den Adressaten und schauen, ob er mit dem Rezipienten identisch ist.

2.3. Adressat vs. Rezipient

Da *Graschdanin-poet* vor der Kamera über das Internet gesendet wurde, ist der Rezipient auf den ersten Blick offensichtlich – es ist der Zuschauer bzw. Internetnutzer, der seine Reaktion in Form eines Kommentars unter dem Video schreiben kann, eine „Gefällt mir!“-Angabe macht oder durch mehrmaliges Aufrufen der Sendung das Rating des Beitrags beeinflussen kann. *Graschdanin-poet* ist also *für* den Internetnutzer gemacht, aber ist es auch explizit *an* ihn gerichtet?

Gehen wir quantitativ vor und zählen die Häufigkeit der in *Graschdanin-poet* verwendeten Wörter. In den 54 Gedichten des Zyklus haben wir: 30 mal *Putin* sowie 5 *Peterburg,* 2 *Leningrad* und 3 *piterskij* als toponymische Merkmale, 4 *prem'er,* 4 *podpolkovnik [Oberstleutnant],* 3 *Vova,* 2 *Volodja (Volod'),* außerdem *Pu* und *Puu, Chutin per, Puttina, kapitan, špion, čekist, malen'kij boss [kleiner Boss], dzjudoist, papa, otec [Vater], al'fa-samec [Alphatier], On [ER], primernyj syn specslužby [vorbildlicher Sohn des Geheimdienstes], putjata* und andere. An einigen Stellen wird Wladimir Putin direkt angesprochen (*bratan galernyj; Putin, kto tebja vydumal? [Galeerenbruder; Putin, wer hat dich ausgedacht?]*), an vielen als Teil des Tandems mit Medwedjew *(medveput, peterburg-*

[14] Чичерин (1882 / 2005, S. 687): «Недостаток внутреннего единства должен заменяться единством внешним. [...] Из этого можно вывести общий закон, что чем меньше единства в обществе, тем сосредоточеннее должна быть власть.» [Der Mangel an innerer Einheit muss durch die äußere kompensiert werden. (...) Daraus kann ein allgemeines Gesetz abgeleitet werden, dass je weniger Einheit in der Gesellschaft herrscht, desto konzentrierter die Staatsmacht werden muss.]

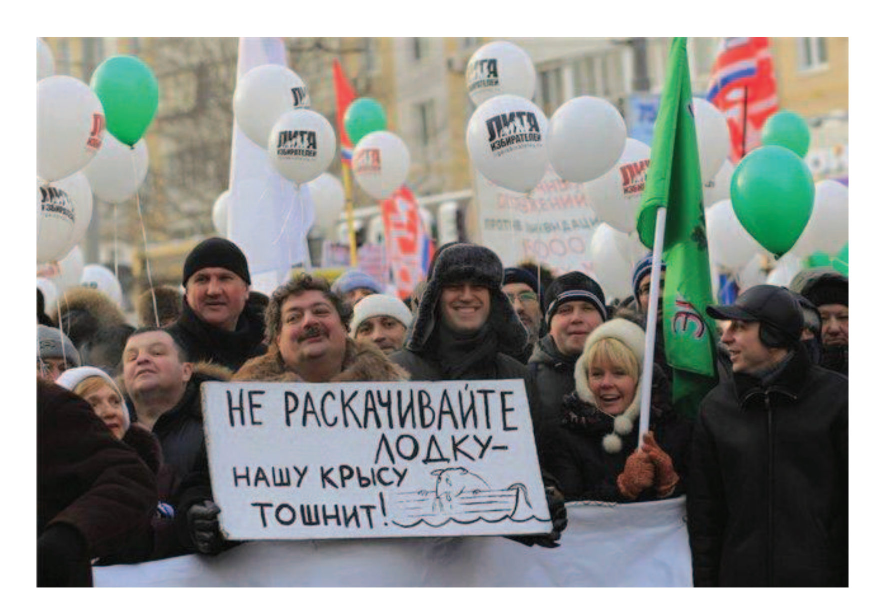
[15] Zu der Leser-Autor-Kommunikation s. Schmidt (2008).

skie novočekisty [Petersburger Neotschekisten], kremlevskij dvučlen [Kreml-doppelglied]). Die Häufigkeit der zumeist ironischen Putinbezüge lässt die Behauptung als legitim erscheinen, dass die Lyrik Bykows nicht nur Putin und sein politisches Agieren als Leitmotiv hat, sondern auch an ihn als Dialogteilnehmer gerichtet ist, denn schließlich ist das Ziel jeder Satire, ihr Objekt zu treffen und damit dessen Verhalten zu beeinflussen.[16]

Bykow wendet eindeutig eine demokratische Kommunikationsform an, die einen Dialog anstrebt. Er imitiert ein Gespräch sogar, indem er vier Gedichte als Wladimir Putin schreibt. Ob der damalige Premierminister allerdings *Graschdanin-poet* überhaupt rezipiert hat, ist unbekannt, jedoch sicherten über 55.000 Abonnenten und über 16 Millionen Klicks auf *YouTube* Bykow eine beneidenswerte Menge an Rezipienten. Bykow schaffte es, den Protest im Jahre 2011, wenn nicht anzukurbeln, indem er den quasi-monarchischen Status von Putin desakralisierte und die Regime-Kritik im öffentlichen Raum enttabuisierte, dann zumindest einen ermutigenden Beitrag dazu zu leisten. Die „Partei" der Internetnutzer, sprich die Rezipienten von *Graschdanin-poet*, ging letzten Endes auf den Bolotnaja-Platz und den Sacharow-Prospekt, um im selben raffinierten Stil des Auslachens, des *stebs*[17] und des Karnevals auf den Straßen weiterzuprotestieren.

[16] Die Tradition der Appelle von Literaten an die Machthaber existierte in Russland auch zu sowjetischen Zeiten (Sergei Michalkow mit dem Kollektiv-Brief der Intellektuellen bezüglich des Kirchenabrisses von 1958, der Brief von Simonow an Breschnew bezüglich des Publikationsverbots seiner Kriegstagebücher von 1966 etc.). D.h. Bykow ordnet sich gewissermaßen in diese Tradition der Vermittlung zwischen Intelligenzija und der Macht ein.

[17] «Определим стёб как разновидность публичного интеллектуального эпатажа, который состоит в провокационном и агрессивном, на грани скандала, снижении любых символов других групп, образов прожективных партнеров – как героев, так и адресатов сообщения – через подчеркнутое использование этих символов в несвойственном им, пародийном или пародическом контексте, составленном из стереотипов двух (точнее, как минимум, двух) разных лексических и семантических уровней, рядов.» (Дубин 2001: эл. Ресурс.) [Wir bestimmen steb als eine Art der öffentlichen intellektuellen Epatage, die in einer provokativen und aggressiven, an Skandal grenzenden, Reduzierung von jeglichen Symbolen anderer Gruppen und Bilder möglicher Partner besteht (sowohl der Protagonisten, als auch der Adressaten der Message) und sich durch eine betonte Benutzung dieser Symbole in einem untypischen, parodistischen und parodierenden Kontext realisiert, der seinerseits aus Stereotypen von zwei (genauer, aus mindestens zwei) unterschiedlichen lexikalischen und semantischen Niveaus resp. Reihen besteht.]



Dmitri Bykow mit dem Oppositionsführer Alexei Nawalny und der Ökologin Jewgenija Tschirikowa, 4.02.2012, Bolotnaja-Platz, Moskau. Die Aufschrift auf dem Plakat lautet: „Bringt das Boot nicht zum Schaukeln, unserer Ratte wird es übel". Der erste Teil des Satzes ist ein Zitat von Wladimir Putin, der metaphorisch dazu aufrief, die Situation nicht zu destabilisieren. Quelle: Associated Press, http://blogs.voanews.com/russian/photos/2012/02/06/

Die physische Teilnahme gehört zum kinästhetischen Kommunikationskanal, der im Bereich von Public Relations, Propaganda und Werbung eingesetzt wird, um den Kommunikationspartner zu gewissen Handlungen zu bewegen. Laut dieser neuro-linguistische Programmierung genannten[18] Theorie ist der jeweilige Kommunikationspartner über einen der Kanäle (visuell, auditiv, kinästhetisch oder geschmacklich) am besten zu erreichen. Die Aufgabe des Produzenten besteht darin, beim Rezipienten den optimalen Kanal zu finden, um das Produkt (die Idee, Person) mit maximaler Wirkung als positiv zu verankern.[19] Als effektiv hat sich dabei insbesondere die Schaltung zwischen den Kanälen erwiesen.

---

[18] Гриндер / Бэндлер (1993).

[19] Über den Einfluss auf Fernsehrezipienten liegen Forschungen im Bereich der Psycholinguistik, Soziolinguistik, Theorie der Propaganda, Phonosemantik, Kommunikationswissenschaft u.a. vor. Sie bieten unterschiedliche Modelle an, wie die Wahrnehmung einer Person sie zu gewissen Handlungen leiten kann. Politische und mediale Technologien haben sich in der Werbung und in den Wahlkampagnen perfektioniert und stellen oft ein Konglomerat dar, das ihre *target group* effizient erreichen lässt.

Das Trio Bykow-Jefremow-Wassiljew hat auf mehreren Kanälen versucht, den Adressaten Wladimir Putin mit seiner Botschaft zu erreichen. Es erweist sich in seinem kommunikativen Verhalten als ein reagierendes und einen Dialog anstrebendes Team. Dabei spielen die drei jedoch content-bezogen die Rolle des emotionalen Reizerregers, was eine wechselseitige Kommunikation schwierig macht, denn sie bieten einen künstlerischen Modus an. Die Frage ist nun, womit genau Wladimir Putin diese Kommunikation auslöste und wie er als Adressat von *Graschdanin-poet* respondierte. Nichtsdestoweniger ist nachwievor die Frage wichtig, ob er mit Bykow überhaupt kommuniziert oder nur dessen Reaktion auslöst und gleichzeitig seine eigene, unabhängige, Kommunikation startet. Auch wenn der Premierminister sich in einem engeren kreativen Rahmen bewegte und sein politisches Feld weit größer als das von Bykow war, griffen die beiden zu denselben kommunikationstechnischen Methoden.

3. Poetik der Politik

Um zu analysieren, wie das Medienverhalten von Wladimir Putin in der Zeit von *Graschdanin-poet* aussieht und ob und wie er an der Kommunikation teilnimmt, sollte man nach demselben Prinzip vorgehen und analysieren, welche Art der Kommunikation der damalige Premierminister vorzieht, ob er als Produzent selbst auftritt oder zu anderen Personen als Sprachrohr greift, wie er die Kodierung der Botschaft betreibt, welches Medium und welchen Kommunikationskanal er wählt und ob der Rezipient der Botschaft sein Adressat ist. Anschließend wird die Kommunikation zwischen dem Regime und der Opposition am Beispiel von Putin und Bykow definiert und dann bewertet, inwieweit die Lyrik von *Graschdanin-poet* ihre kommunikativen Ziele erreicht hat.

3.1. Das Medium ist das Image

Wladimir Putins Lieblingsmedium ist bekanntlich das Fernsehen: Im Gegensatz zu den Zeitungen, für die er selten Pressekonferenzen gibt, und zum Internet, wo er weder einen Blog noch eine andere persönliche Seite selbst pflegt, ist er abends stets daily-soap-artig in den TV-Nachrichten. Der Regierungskanal *Perwy [das Erste]*, der über die Tätigkeit des Premierministers oder des Präsidenten berichtet, sendet in Russland fast flächendeckend. Wenn die permanente Präsenz eines Politikers dieses Niveaus sich aus der Relevanz seiner Stellung oder der Agenda ergeben könnte, so ist die Art und Weise dieser Präsenz fraglos die bewusste Entscheidung des Politikers bzw. seiner Imagemaker.

Für welche Image-Strategien haben sich Wladimir Putin bzw. seine PR-Berater nun entschieden? Die Antwort auf diese Frage ist wichtig, um zu verstehen, welche mediale Präsenz der Dialogpartner von Bykow pflegt, welche Seiten seiner Persönlichkeit und Biographie dafür genutzt werden und was das bei der Transplantation seiner Botschaften im Kommunikationsraum bewirkt. Putins

Image ist laut den Umfragen soziologischer Institute viel effektiver als das von Dmitri Medwedew, auch wenn dieser 2008-2012 das höhere Staatsamt bekleidete.[20] Der ehemalige Offizier fühlte sich unter Militärs sicher, was zufolge hatte, dass er als erstes Staatsoberhaupt Russlands ein Jet-Flugzeug flog, in einem U-Boot und im Tiefseetauchgerät unter Wasser ging und sich mit diversen Waffen und Uniformen unter Bikern, Sportlern, Fußballfans und anderen Männerkameradschaften abblitzen ließ. D.h., er wählt für sein als Botschaft zu vermittelndes Bild eines disziplinierten, hochorganisierten, professionellen und zuverlässigen Führers die Kodierung, die am leichtesten von den Zuschauern dekodiert werden kann (nicht zuletzt daher, dass jeder Russe militärpflichtig ist, aber vor allem durch den traditionell hohen Status des Offiziers in Russland sowie durch einige Kultspielfilme über die russischen Aufklärer im Ausland wie z.B. der Film „Siebzehn Augenblicke des Frühlings" [«Семнадцать мгновений весны»], 1973, der das positive Bild des uniformierten Menschen nachhaltig prägte). Nicht zufällig greift also Bykow zum Verfahren der Verkleidung, denn er parodiert nicht nur den poetischen Stil – in seiner Satire parodiert er auch den zu kostümierten Auftritten neigenden Wladimir Putin.

3.2. Wirkung auf verschiedenen Kommunikationskanälen

Die relevanten Fernsehauftritte von Wladimir Putin, auf die sich Bykow bei *Graschdanin-poet* beruft, sind folgende: das Singen und Klavierspielen bei der Wohltätigkeitsveranstaltung der Stiftung „Federazija" im Dezember 2010 (der Premier gekleidet in Smoking und Fliege); die Besichtigung eines Schneetigers in Chakassien im März 2011 (im Bild: Putin fährt ein Schneemobil, trägt eine Nerz-Mütze und eine rote Jacke mit Fuchsfellkapuze); ein Tauchgang auf der Taman-Halbinsel im August 2011, wobei (vorgeblich) zwei antiken Vasen entdeckt wurden (der Premierminister trägt Neopren-Anzug und Taucherausrüstung); der Verzicht auf Wahlkampfdebatten und die Bildung der *Gesamtrussischen Volksfront* im Herbst 2011 (ähnelt einem Fußball- oder Popsängerfanclub); die Fahrt mit einem Mähdrescher zusammen mit Medwedew im Maisfeld im Oktober 2011; der traditionelle Live-Auftritt im Fernsehen im Dezember 2011, bei dem er in einem viereinhalb Stunden-Interview auf 90 Fragen der Zuschauer antwortete (schwarzer Anzug); und seine Wahl-Ansprache mit dem Zitieren von Lermontow im Luschniki-Stadium am 23. Februar 2012, dem Tag des Vaterlandverteidigers (schwarz-weiß gekleidet geht er mit dem Mikro wie ein

[20] Außer der Ratings der Popularität der Politiker, die stets gemessen wird (s. bspw. auf der Homepage von VZIOM zur Popularität von Putin und Medwedew: ВЦИОМ 2011), existieren quantitative Untersuchungen zur Häufigkeit der Erwähnung ihrer Namen in den Medien, zum Platzieren ihrer Namen in den Aufmachern und in den Headlines und zur Größe der abgedruckten Fotos. Dmitri Medwedew führte nur unter den Intellektuellen, die als sichere Internetnutzer bekannt sind. Wladimir Putin überholte ihn in seiner Popularität unter den Fernsehzuschauern (s. bspw. die Analyse von: Медиалогия 2012).

Prediger auf dem Podium hin und her). Dieser kleine Überblick bezeugt eine Tendenz zum Aktionismus (die performative Form, die Schaffung mythologischer Signale des Helden) und den bewussten Einsatz von Farben[21].

Auch verbal sorgte Wladimir Putin in dieser Zeit für Aufsehen und hinterließ einige Ausdrücke, die wie viele andere seiner Kommentare zu geflügelten Worten wurden. Von Interesse sind insbesondere die Aussagen, die sich direkt auf die Protestbewegung und die Straßenmanifestationen bezogen: Putin zitierte Kiplings *The Jungle Book*, als er die Oppositionellen „Bandar-logs", wie die Affenbande im Buch, nannte; über die weißen Bänder, das Symbol der Proteste, sagte er, dass sie ihm wie ausgerollte Kondome erschienen; über die Pläne nach dem Wahlkampf sagte er im Juni 2011, dass er sich im politischen und hygienischen Sinne des Wortes waschen gehen werde. Auch die verbale Kommunikationsart wurde also intensiv genutzt, indem Metaphern, Symbole, Allegorien, Emphasen u.a. eingesetzt wurden – Putins Sprache gilt als lebendig und volksnah.

Das gewählte Dominanzmedium Fernsehen zwingt Wladimir Putin zu einer hierarchischen Kommunikationsform[22]. Ihre Charakteristika sind: die Kommunikation ist nur in eine Richtung möglich (im Gegensatz zur demokratischen Feedback-Verbindung), der Rezipient wird als Untergebener angesehen (bei der anderen Form ist der Gesprächspartner unabhängig), es sind Befehle (anstelle von Überzeugung), der Kommunikationstyp ist Monolog (statt Dialog) und es gibt nur einen Text (in der demokratischen Form wären es viele).[23] Der russische Bürger, den Wladimir Putin in seinen Ansprachen, auf Pressekonferenzen oder Live-Interviews mit Hilfe der Journalisten erreicht, ist in diesem Kommunikationsprozess der Rezipient.

Außer dem Vergleich der Opposition mit Kiplings Affen und der weißen Bänder mit Kondomen verweigert Wladimir Putin eine direkte Reaktion auf die Protestbewegung, was natürlich auch einen Kommunikationsakt darstellt. Das Schweigen in einer Kommunikation ist genauso bedeutungsträchtig wie das Sprechen, zumindest wenn es um die verbalen Formen geht. Im nonverbalen Bereich spielt das Schweigen eine reduzierte Rolle, da bei visuellen oder performa-

---

[21] Zur Farbforschung und psychologische Wirkung der Farben s. Серов (1996).

[22] Man könnte die Argumentation auch umkehren und behaupten, dass die gewählte oder für ihn bzw. seine Stellung natürlichere hierarchische Kommunikationsform das Medium Fernsehen als am meisten geeignet präferiert. Serge Moskovici schrieb über die Verdrängung des Diskussionsraums durch die Massenmedien: «Мы – в их распоряжении, подчиненные власти печатного слова или экранного изображения. Тем более, что изоляция читателя, слушателя или телезрителя не позволяет ему узнать, как много людей разделяет или нет его мнения» (Московичи 1996, S. 240). [Wir stehen unter ihrer Befehlsgewalt, sind der Macht des gedruckten Wortes oder der Bildschirmdarstellung unterworfen. Dieses gilt umso mehr, da die Isolation des Lesers, Hörers oder TV-Zuschauers ihm nicht erlaubt zu erfahren, wie viele Menschen seine Meinung teilen oder nicht.]

[23] Почепцов (2003, S. 34).

tiven Formen die Information auf anderen Kanälen übertragen wird und Körpersprache, Kleidung, Mimik, Bewegung an Relevanz gewinnen und beim Schweigen informationsträchtiger als beim Sprechen sind.[24]

3.3. *Einsatz von mythologischen Elementen*

Beim direkten Kontakt der Systeme der Macht und der intellektuellen Opposition kommt die kinästhetische Art der Übertragung der Botschaft ins Spiel, wenn die Protestanten auf OMON-Einheiten prallen und ein symbolischer Kampf des Guten gegen das Böse (ohne dass wir selbst hier diese Rollen zuweisen zu wollen) damit inszeniert wird, was uns zur mythologischen Art der Kommunikation führt, wo das visuelle Memorieren gegenüber dem verbalen dominiert und mit universellen, oft folkloristischen, Motiven operiert wird.[25] Ähnlich den Archetypen von C.-G. Jung stützt sich die mythologische Kommunikation auf unterbewusste Bilder des Feindes, des Helden, der Mutter, des Heimes usw., die den Imagemakern der modernen Politiker die Kodierung der Botschaft erleichtern. Auch die Demonstrationen der Befürworter des Putin-Regimes, die sich auf Poklonnaja Gora, dem Verehrungsberg mit dem Museum des Sieges im „Großen Vaterländischen Krieg" 1941-45, versammelten und als Sprachrohr des Regierungskurses dienten, passen ebenso ins Schema der mythologischen Kommunikation. Sie verkörpern ein Bild des Heeres, das sich hinter dem Helden sammelt, während der den kritischen Demonstranten zugewiesene Bolotnaja-(also Sumpf-)Platz mit den Bildern des Unheimlichen assoziiert wird (*kikimora bolotnaja* ist ein weiblicher Sumpfgeist in der russischen Folklore).

Wenn wir das Medienverhalten von Wladimir Putin zusammenfassen und formulieren, wie seine Übertragungskette der Botschaft aussieht, sehen wir, dass er mehr als Produzent denn als Rezipient agiert, auf unterschiedlichen Kanälen das Bild eines starken Leaders transportiert und u.a. mythologische Verfahren dafür benutzt. In der Konfrontation mit der Opposition versucht er, eine direkte Reaktion zu vermeiden. Jedoch waren die ersten Gesetze, die verabschiedet wurden, nachdem er 2012 zum dritten Mal als Präsident gewählt worden war, eine klare Antwort auf die künstlerischen, medialen Ausschreitungen und Formen der Versammlung: Gesetz über die Einschränkung von Manifestations- und Demonstrationsrechten, Gesetz über strafrechtliche Verfolgung der Medien wegen Verleumdung, Gesetz über den Staatsverrat u.a. durch aus dem Ausland finanzierte NGOs, Gesetz über das Verbot der obszönen Lexik in Fernsehen, Film, Theater und Literatur u.a.

---

[24] Über die Relevanz der nonverbalen Kommunikation schrieb schon Nietzsche in „Jenseits von Gut und Böse": „Man lügt wohl mit dem Munde; aber mit dem Maule, das man dabei macht, sagt man doch noch die Wahrheit." (Nietzsche, KSA Bd. 5, S. 101 [Spruch 166].)

[25] Zum Ersatz der Realität durch Mythen forschten sowohl russische Wissenschaftler (z.B. Евгеньева 1996) als auch westliche (z.B. Yanarella / Sigelman 1988).

4. Fazit: Politische und poetische Immanenz der Kommunikation

Nach dem Vergleich der beiden Kommunikationsmodelle, ihrer Methoden, Formen und Arten kann man die Ergebnisse wie folgt zusammenfassen. Erstens: beide Akteure der Kommunikation befinden sich als Repräsentanten ihrer Systeme im Dialog. Das resultiert klar aus der verbalen Reaktion in Bykows Lyrik auf medial vermittelte Ereignisse des politischen Lebens. Auf *Graschdanin-poet* gibt es keine direkte Antwort seitens der geltenden Macht, aber die Staatsgewalt reagiert mit eindeutigen Gesetzen, die auf die Stimulierung eines neuen Verhaltensmusters der Opposition gerichtet sind, zu der auch Bykow gehört. Der in seinen Gedichten stark kritisierte Wladimir Putin spielt die Rolle des Kommunikationsauslösers. Seine Rezipienten sind zum einen die Zuschauer, deren Dekodierungsmechanismen er in der mythologisch gefärbten Kommunikation ausnutzt. Zum anderen kommuniziert er mit der Protestbewegung diskursiv, indem er mit der ihm gegebenen Macht neue Verhältnisse kreiert. Hier ist sein Adressat die Opposition, die wie Bykow nur mit dem künstlerischen Potential antreten und den Gegner verbal zunichtemachen kann, denn der durchschnittliche russische Bürger protestiert eher nicht. Bykow setzt für seine Zwecke auch den visuellen und performativen Kanal ein, aber die Dekodierung ist durch den intellektuellen literarischen Kontext erschwert und macht sie nur für Gleichgesinnte möglich. Das Zitieren ausgesuchter Lyrik von Tarkowski, Brodsky und Pasternak kann keine breiten Schichten erreichen. Die kommunikativen Ziele sind in beiden Fällen die Beeinflussung des Verhaltens oder der Vorstellungen von Dialogpartnern, die sie nicht erreichen. Jedoch bezeugt das verbale, performative oder mythologische sowie diskursive Appellieren an die jeweiligen Rezipienten, dass die audiovisuellen Medien die Palette der Methoden prädestinieren.

Das Medium Fernsehen bietet für beide Dialogpartner einen Kommunikationsraum, bei dem der Rezipient oft nicht der Adressat ist, und ähnelt einem Gespräch von zwei Streitenden, die im selben Raum sind, aber der dritte Person sagen: „Ich spreche mit ihm nicht", dabei steht der Adressat gleich daneben. Während der Wunsch nach Annäherung zwischen den Kommunikationsteilnehmern gewöhnlich eine Widerspiegelung des Verhaltens des Gegenübers aufweisen sollte (das kennt man aus der Psychotherapie, wenn der Arzt auch auf der phonosemantischen Ebene den Patienten kopiert), sehen wir hier, dass die Dialogpartner sich auf mehreren Ebenen voneinander absetzen wollen und eine bewusste Differenzierung anstreben, was an die Kommunikation zwischen zwei sich taub stellenden Personen erinnert, denn man dekodiert zwar die Signale, verweigert aber den Empfang der Botschaft. Die politische und poetische Immanenz der Kommunikation ist wechselseitig, d.h. die Politik bedient sich der poetischen, um ihre Ideen zu vermitteln (die Handlungen von Wladimir Putin reimen sich, weisen einen Rhythmus auf und haben einen sozrealistischen Einschlag), während die Poetik sich für politische Zwecke einsetzt und gezielt kritische und propagandistische repetitive Verfahren benutzt. Die Frage nach dem

Dialog zwischen Lyrik und Politik lässt sich positiv beantworten, denn die zwei unabhängigen Kommunikationen im gleichen Kommunikationsraum machen sie letztlich doch zu einer Form des Zwiegesprächs.

Literatur

Бахтин, М. (1965): Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.

Бараш, Р. (2012): Интернет как средство самоактуализации и революционной самоорганизации. // Мониторинг общественного мнения 3 (109), май-июнь 2012: Причины и механизмы протестного движения. ИСРАН.
// http://www.isras.ru/files/File/publ/Barash_Internet.pdf (03/03/2014).

Быков, Д. (2012): Особое мнение. «Эхо Москвы» 4.01.2012. // http://www.echo.msk.ru/programs/personalno/843965-echo/#element-text (03/03/2014).

Быков, Д. (2013): Гражданин поэт. Полная текстовая версия. // http://ongar.ru/grazhdanin-poet/ (03/03/2014).

Волкова, Е. (2012): Карнавал – это серьезно: М.М.Бахтин и С.С.Аверинцев как теоретики протестного движения // Ежедневный журнал. // http://ej.ru/?a=note&id=11922 (17/04/2013).

ВЦИОМ (2011): Рейтинги президента и партий: первые итоги после выборов. Пресс-выпуск № 1910. // http://wciom.ru/index.php?id=459&uid=112199 (03/03/2014).

Дубин, Б. (2001): Кружковый стеб и массовые коммуникации: К социологии культурного перехода. // Слово – письмо – литература: очерки по социологии современной культуры. Ред.: Б.М. Дубин. 163-174.

Евгеньева, Т. (1996): Социально-политические основы формирования политической мифологии // Современная политическая мифология: содержание и механизмы функционирования. Сост.: А.П. Логунов / Т.В. Евгеньева. М.

Гриндер, Дж. / Бэндлер, Р. (1993): Из лягушек в принцы. Воронеж.

Маклюэн, М. (1987): Телевидение. Робкий гигант // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – Вып.7. Сост.: А.А. Черняков. М.

Медиалогия (2012): Оппозиция потеснила Путина // http://www.gazeta.ru/politics/2012/11/02_a_4839197.shtml (03/03/2014).

Московичи, С. (1996) Век толп. М.

Некрасов, Н.А. (1971): Собрание сочинений в трех томах. М.

Почепцов, Г. (2003): Теория коммуникации. М.

Серов, Н. (1996): Цвет как время, пространство и эмоции // Петербургский рекламист. 11 (1996). 16-17.

Синдеева, Н. (2011): Наталья Синдеева о проекте «Поэт и Гражданин». //
http://www.youtube.com/watch?v=uBsg797k6qI (03/03/2014).

Чичерин, Б. (1882 / 2005): Собственность и государство. СПб.

Eco, U. (1968): La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica. Milano (dt.: Einführung in die Semiotik. München, 1972).

Eliade, M. (2007): Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Frankfurt a.M.

Lazarsfeld, P. / Berelson, B.R. / Gaudet, H. (1944): The people's choice: How the voter makes up his mind in a presidential campaign. New York.

Nietzsche, F. (KSA): Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe, Band 5. Herausgegeben von Giorgio Colli und Massino Montinari. München [3]1993.

Schmidt, W. (2008): Elemente der Narratologie. Berlin.

Watzlawick, P. / Beavin, J.H. / Jackson, D.D. (1969): Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien. Bern.

Yanarella E.J. / Sigelman L. (1988): Introduction: Political Myth, Popular Fiction and American Culture. In: Yanarella, E.J. / Sigelman, L. (eds.): Political Mythology and Popular Fiction. New York. 1-18.

David Hock (Princeton)

Truth-Telling in Putin's Russia: Kirill Medvedev and the Post-Conceptualist Generation

> Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be, a *return to common speech*.
>
> (T.S. Eliot, „The Music of Poetry")

One of the most inescapable but also most conspicuously silent voices in Russian poetry of the last ten years has been that of Kirill Medvedev. However, one might also suggest that his poetic anxieties are in fact highly typical of a generation following the 1990s who were confronted with both a new 'power vertical' under Putinism and a chimeric cultural milieu dominated by both conceptualism and neoliberalism; punk rock and the rise of Orthodox messianism. Or, as Medvedev himself writes in the 2004 essay «Мой Фашизм» [My Fascism]:

> В нашей стране сейчас сложилась чудовищная эстетическая атмосфера. Национальное культурное сознание представляет собой полусоветское-полубуржуазное смердящее болото, в котором лежат, разлагаясь, мертвые Пушкин, Достоевский, Иосиф Сталин, Алла Пугачёва и Иисус Христос.[1]
>
> A sickening aesthetic atmosphere has taken hold in our country. The average cultural consciousness is a putrid swamp—half-Soviet, half-bourgeois—in which Pushkin, Dostoevsky, Josef Stalin, the pop star Alla Pugacheva, and Jesus Christ all lie side by side, dead and decomposing.[2]

If one subscribes to Frederic Jameson's opening shot that „It is safest to grasp the concept of the postmodern as an attempt to think the present historically in an age that has forgotten how to think historically in the first place,"[3] then Medvedev's Russia seems to be a radical but highly applicable case. And, as Medvedev reminds us, this grotesque explicitly extends to the practices of cultural producers, inasmuch as it is a world in which Alexander Prokhanov can be published alongside Žižek or skinhead manifestos alongside anarchist ones.[4] The question for the artist in this context, he suggests, is therefore not only 'What is art?' or what constitutes a lyric subjectivity that fulfills Rimbaud's maxim „to be

---

[1] Медведев (2005, p. 171).

[2] Medvedev (2012, p. 115).

[3] Jameson (1991, p. vii).

[4] Медведев (2005, p. 189).

absolutely modern [il faut être absolument moderne]“[5] but also with what aspects of that modernity it is appropriate – aesthetically, ethically, politically – to engage. This problem – the role of the poet – is what Medvedev seems desperate to address, both in his texts and ultimately by withdrawing from literary life and renouncing copyright in 2004, which, as Marijeta Bozovic points out, merely amplifies his aesthetic commitments, reconfiguring him „as a performance artist, whose extended practice is to perform, the poet, defiantly mute.“[6]

We might ask, however, *to what* precisely the appropriate response of a poet, *as a poet*, is to be silent, or how that is possible at all. Does this not contradict the reaction of a poet like Blok, whom Medvedev admires for his acceptance of a revolution that he both aesthetically feared and politically prophesied?[7] Although Medvedev himself supplies us with a host of political rationales for his actions in essays such as «Мой фашизм» [My Fascism] (2004) or «Литература будет проверена» [Literature Will Be Tested] (2007), he never stops considering himself first and foremost an artist, or, as Keith Gessen writes in his introduction to Medvedev’s work in English translation, „a Poet“[8] with a capital ‚P‘. Therefore, one of the more interesting explanations for Medvedev’s silence in fact begins with an incongruence between practice and theory, which is indicative not only of Medvedev’s generation of poets but of the specificity of the Russian postmodern and its contemporary legacy in general.

In his remarkable 2008 book «Паралогии» [Paralogies], Mark Lipovetsky acknowledges a strange feature of the Russian 1990s:

> Примечательно, что в появившихся в 90-е годы отечественных монографиях о постмодернизме (Н. Маньковская, И. Скоропанова) обширные пересказы теорий Ж. Деррида, Ж. Делёза и Ф. Гваттари, Ж. Лакана, Ж. Бодрийяра и других классиков постструктуалистской мысли фактически никак не коррелируют с анализами литературных текстов русских постмодернистов – «мухи отдельно, котлеты отдельно».[9]
>
> It is worth noting that in the Russian monographs on postmodernism that emerged in the nineties (N. Mankovskaya, I. Skoropanova), extensive paraphrases of the theories of Derrida, Deleuze and Guattari, Lacan, Baudrillard, and other classics of post-structuralist thought do not, in fact, in any way correspond with the analysis of the literary texts produced by Russian postmodernists – “flies to one side, cutlets to the other.” [my trans. – D.H.]

Lipovetsky further concludes that this is in no way the result of theoretical deficit on the part of these authors but rather the result of «сопротивление материала» [the resistance of the material][10] – or, in more positive terms, the sharp di-

[5] Cf. ibid., p. 187.

[6] Bozovic (2014, p. 99).

[7] Медведев (2005, p. 209).

[8] Gessen (2012, p. 13).

[9] Липовецкий (2008, p. 24).

[10] Ibid.

vide between Russian postmodern forms and Western poststructuralist methodology. The reason for this, Lipovetsky argues, is that Russian postmodernism – taking the paradigmatic example of the conceptualists – never mounted a critique of logocentrism but rather of „literocentrism"[11], placing the author or poet in the position of the curator, the archivist, or the philologist by proxy. This is where his argument about the specificity of Russian postmodernism is at its most provocative and, perhaps, most convincing.

It certainly seems to be the case with an author like Prigov, to whom Lipovetsky has devoted such a meaningful portion of his time and talent, that the epistemological value of the word is secondary to its *ideological* utility. What concerns the poet, according to this model, is not the truth of what is being said but the circumstances of its production, censorship, and circulation. This is the essence of an omnivorous poetic practice that relies upon found language to construct a powerful critique not only of official ideology (i.e., that of the late Soviet Union) but of discourse itself as inevitably totalizing. Thus, through a prism of myriad ideological facades, Prigov frequently parodies even Prigov, alongside everything from official dictates to Pushkin, leading astute commentators such as Holt Meyer to claim that Prigov's work displays an auto-referentiality that is not semiotic but rather „autophilological".[12] Its target is not the truth or untruth of the word but its circulation as authoritative ideological currency.

In response to Prigov's passing in 2007, Medvedev wrote on his „LiveJournal" account that, in the words of fellow poet Dmitry Kuzmin, it marked „‚the death of the father' [смерть отца]". However, Medvedev then goes further to argue that «смерть Пригова это тоже смерть Советского Союза» [the death of Prigov is also the death of the Soviet Union].[13] This is because, for Medvedev, the critical strategies Prigov and other conceptualists employed in the late Soviet Union were in a sense already phantasmagoric in a post-Soviet cultural space. Moreover, under mature Putinism, these same strategies seem more than ever to have been appropriated by a performative official discourse in terms of „hybrid war", the exploitation of misinformation and ideological pastiche (e.g., „We, the government of the Russian people, oppose the gay fascists of Ukraine and their Jewish imperialist collaborators"), etc. This is the kind of chimeric official culture of which Medvedev writes in «Мой фашизм» [My Fascism]:

> Мой фашизм […] это попытка цепляться за призраки вместо того чтобы признать, что мы, уже набитые этими останками, стоим на голой земле. Что у нас уже нет не только классической музыки, классической литературы, по-

---

[11] Ibid., pp. 24-33.

[12] Meyer (2013, p. 111).

[13] Медведев, Кирилл: http://zoltan-partosh.livejournal.com/2007/07/16 (Posted 16/07/2007).

эзии, у нас нет уже и велосипедного колеса, приделанного в табуретке, у нас нет писсуаров и картин с кляксами. Максимум, что у нас есть, воздух.[14]

My fascism is […] my attempt to hang on to various ghosts instead of admitting that though we're still filled with the shards of the old culture, we're standing now on bare ground. We don't just not have classical music anymore, or literature, or poetry, we don't even have Duchamp's urinal. In Russia right now we're *all* Frankensteins, pieced together from various dead traditions. The maximum that we have, right now, is air.[15]

Thus, as opposed to the work of Komar and Melamid or Alexander Kosolapov's „Marlboro Malevich", which seem to only mimetically extend an ideological pastiche already fully – and cynically – incorporated into official Putinist politics, Medvedev prefers the performance of Alexander Brener, who instead spray-painted a green dollar sign on an authentic Malevich in the Stedelijk Museum, for which he was thanked with an authentic six months in Dutch prison – although perhaps, too, with the promise of a future gallery exhibition.[16]

The difference, Medvedev seems to believe, is not a question of rhetorical „sincerity" but of the ability of the word to constitute an „act [слово-поступок]", without which force, the artist should pass over rhetoric altogether in favor of silence.[17] Brener's performance, rather than *reflecting* the ideological pastiche of the 1990s and later of Putinism, critically interrogates, at the existential risk of the artist (however slight), its means of circulation and power: namely, *money*, and lots of it. So we have now, in some sense arrived at the answer to our initial inquiry about the aesthetic reasoning behind Medvedev's performance of the silent poet, as well as, in a sense, its continuity with his politics. And, yet, he seems to have much to say about contemporary alternatives – most prominently, the new sincerity, which is itself a reaction to conceptualism's demotivation of lyric voice and authorial immediacy.

The problem with the new sincerity, Medvedev argues, is that in developing on the principled apoliticality of the Brodsky generation of Soviet humanist intelligentsia, the practitioners of the new sincerity also fail to match word with deed in a way that Brodsky himself, under the Soviet Union, not only didn't but *couldn't*. Calling them the „new emotionalists", Medvedev suggests that the freedom to ‚say anything' and the resurrection of the author at the expense of critical reasoning results in a situation that is just as useful to an amorphous and ideologically bankrupt authority as it is potentially unsettling. He writes in «Литература будет проверена» [Literature Will Be Tested]:

Власть боится этой искренности, но и пытается воспользоваться ей. Дать молодым неонацистам припугнуть обывателя своей искренней ненавистью,

[14] Медведев (2005, p. 197).

[15] Medvedev (2012, p. 132).

[16] Медведев (2005, pp. 207-208). Cf. Medvedev (2012, pp. 137-138).

[17] Ibid.

> одновременно держа их под контролем. Предоставить модным поэтам и актёрам возможность кричать и материться со сцены Политехнического, одновременно послав им сигнал: «делайте что хотите. Вы свободные художники. Главное, не суетитесь и не лезьте в политику, ну, вы же умненькие, вы и сами знаете, что это гадость. Всё равно ваше творчество переживёт вас (и нас). А с политикой мы разберёмся сами».[18]
>
> The authorities are afraid of this sincerity, but they feed off and take advantage of it. Let young neo-Nazis scare the peasants with their sincere hatred, simultaneously keeping them in line. Let young poets and actors scream and curse from the stage of the Polytechnic: „Do whatever you want,“ the new commissars tell them. „You are free, independent artists. Just don't worry your pretty little heads about politics; after all, you're smart, you know yourselves that it's a dirty business. Your art will obviously outlive us all. Just leave the politics to us.“[19]

So, for Medvedev, both the (post-)conceptualist and the new sincerity models result in equal but opposite forms of political morass that are inadequate to the cultural conjuncture in which he is writing. Moreover, although the new sincerity views itself as a reaction against the conceptualist paradigm, the inadequacy of each can be described in terms of a failure of language to act upon an ideologically cacophonous contemporary culture without simply perpetuating it. We might therefore also characterize this as the failure of critique in a strict sense, which signals the paradox of Medvedev's own position: on the one hand, to remotivate ‚the Poet‘ and his or her word in life, which was the project of the avant-garde; and, on the other, to critically engage that same poet's self-understanding as a truth-teller, which was the project of Western postmoderns. Perhaps it is no wonder he occasionally falls silent; yet that silence forces us to consider the stakes of what he openly calls „a battle for reality" [борьба за реальность].[20]

Medvedev the Parrhesiastes

Although I have thus far characterized Medvedev's practice in terms of its critical resistance to rhetoric, he is, nonetheless, a poet, and thus, there is also a positive rhetorical agenda to his work: one that combines politics, ethics, and aesthetics in a bewilderingly radical ambition. Namely, *to tell the truth*. Therefore, in reading Medvedev's poetic texts themselves, rife as they are with self-contradiction; violence and victimhood; pathos and self-recrimination, we must ask what his criteria for the artist as truth-teller are.

Medvedev rarely lays out such terms without critical paradox or hyperbole. As we have seen, however, he is clear about what he wishes to resist: private

[18] Медведев, Кирилл: http://kirillmedvedev.narod.ru/liter-.html (Posted 03/2007).

[19] Medvedev (2012, p. 238).

[20] Ibid., p. 250.

confession; cerebral abstraction; a new metastasis of „art for art's sake". Estranged as it may seem, therefore, from the postmodern context in which he is writing, one figure for understanding Medvedev's goals is in fact a Greek concept that returns rhetoric to its original purpose: the proper use of the word (*logos*) in political life. This concept, upon which I will draw on heavily below, is *parrhesia*, translated as „free speech" or, literally, „saying everything", as outlined in a series of lectures given by Michel Foucault at Berkeley in October 1983 and compiled and edited as „Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia" by Joseph Pearson in 1985.[21]

As a mode of political, philosophical (after Socrates), and interpersonal discourse, Foucault identifies four necessary attributes of *parrhesia*, which we shall see correspond closely with the rhetorical ambition of Medvedev's own poetics:

1. *Parrhesia* cannot be the disembodied language of the postmodern (or language itself speaking through the ‚dead author') inasmuch as it explicitly, according to Foucault, „refers to a type of relationship between the speaker and what he says".[22] The speaker presents his opinion *as the truth* and guarantees it with his own person, thereby eliminating the ‚cover' of rhetoric. Thus, Foucault reminds us that Quintillian considered *parrhesia* a „natural" figure employed „without simulation", or „the zero degree of those rhetorical figures which intensify the emotions of the audience".[23] In other words, *parrhesia* is the rhetorical performance of the absence of a rhetoric.

2. In order for *parrhesia* to function properly, it therefore cannot be merely „saying everything" as saying *anything* or mere „chatter".[24] It implies, on the part of the speaker, „an exact coincidence between belief and truth",[25] which is why, Foucault admits, it appears that *parrhesia*, in this Greek sense, can no longer occur in our modern epistemological framework."[26]

---

[21] Foucault (1985). Pearson notes: „The text was compiled from tape-recordings made of six lectures delivered, in English, by Michel Foucault at the University of California at Berkeley in the Fall Term of 1983. The lectures were given as part of Foucault's seminar, entitled ‚Discourse and Truth'. Since Foucault did not write, correct, or edit any part of the text that follows, it lacks his imprimatur and does not present his own lecture notes. What is given here constitutes only the notes of one of his auditors. Although the present text is primarily a verbatim transcription of the lectures, repetitive sentences or phrases have been eliminated, responses to questions have been incorporated – whenever possible – into the lectures themselves, and numerous sentences have been revised – all in the hope of producing a more readable set of notes."

[22] Ibid., p. 2.

[23] Ibid., p. 7.

[24] Ibid., p. 3.

[25] Ibid.

[26] Ibid.

3. One of the guarantees of this coincidence between belief and truth again refers back to the attributes as well as the actions of the speaker. *Parrhesia* as truth-telling is only possible in the presence of some form of existential risk, such as the rebuke of a philosopher to a tyrant or a citizen to the majority of the polis; and in this sense, it „has the function of criticism: criticism of the interlocutor or of the speaker himself."[27] Here we begin to see most clearly the relevance of *parrhesia* to Medvedev's own demands on artistic and poetic practice, again taking the example of Alexander Brener or Medvedev's own demonstration against the Kalyagin Theater in 2007.

4. *Parrhesia* is an issue of both freedom and duty: the freedom to put oneself at risk in telling the truth, and the moral obligation to do so. Thus, *parrhesia* becomes both intensely personal and intensely political. It signals the coincidence between the speaker's *logos* and *bios*[28] – his word and his way of living – as well as his obligation to the community, by which the personal risk of is beneficial to the polis whereas the bad kind of *parrhesia* – mere „chatter" – becomes corrupting. The problem, as Foucault notes, is that the good, courageous kind of *parrhesia* is ultimately only possible as a mode of *resistance* and therefore of risk, which in the ancient world becomes associated not with democracy but with monarchy and in our modern one with a critique of authority.[29] Finally, and very importantly, there is an issue that Foucault only implies but never fully explicates: that is, that the freedom necessary to the performance of *parrhesia* distinguishes it from the discourse of modern jurisprudence as well as confession in a Christian sense. To take an example relevant to contemporary Russian political discourse, the defiant witness statements of Pussy Riot in a Moscow court cannot be considered *parrhesia* because they are compelled by the state and therefore only confirm that authority's *raison d'état*.

Since Foucault's lectures are on the historical „problematization" of *parrhesia*, however, the question for him, and certainly for Medvedev, comes down to how the ‚good' *parrhesia* can be distinguished from the ‚bad'; the ‚truth-teller' from the sophist; or in Medvedev's words on the new sincerity, how it is possible „to separate sincerity from hack work, because one is in the employ of the other"[30] [«как отделить искренность от заказа, одно работает на другое»].[31] It is therefore instructive to consider the development of Medvedev's own practice over the first decade of the millennium.

When Medvedev published his first book, «Всё плохо» [It's No Good] (2000), he was writing self-effacing texts composed of short, irregularly punctu-

---

[27] Ibid., p. 4.

[28] Ibid., p. 33.

[29] Ibid.

[30] Medvedev (2012, p. 239).

[31] Медведев, Кирилл: http://kirillmedvedev.narod.ru/liter-.html (Posted 03/2007).

ated lines that narrate memory and trauma as well as reflect on the role of the poet against the backdrop of everyday life. These texts are consciously uncurated – deliberately stripped of rhetorical and even grammatical markers of premeditation and artifice. They both project and demand from the reader a kind of whispered and conspiratorial privacy. The opening poem, which Medvedev later considered his first worthwhile literary effort, muses on his abandonment of translation – at the time, of Charles Bukowski – in favor of a more personal commitment of authorial voice. Another poem begins, «болезнь; / вся моя жизнь / освещена болезнью» [sickness: / all my life is / illuminated by sickness].[32] And, indeed, we seem to be witnessing the first self-conscious utterances of a twenty-first-century man „from under the floor," [«из подполья»] or, as Nabokov translated it, perhaps appropriately here, from „the mousehole". Although the Underground Man is now an archetype all its own, I find myself unable to read Medvedev without considering this precedent.

Over the following years, however, Medvedev's work evolves into an increasingly dramatized form of lyric motivated by political performance, both on the page and off of it. Scenes of private reflection, as well as the use of hermetic personal reference and proper names – a device common to other poets who populate Medvedev's early texts, such as Stanislav Lvovsky and Dmitry Kuzmin – are gradually replaced by an ever more emphatic and boisterous polyphony. Just as overheard conversations are exchanged for public proclamations, the addressee of these texts shifts from the private confessor to the cacophonous space of the internet message board, on which, via sites like „VKontakte" and „LiveJournal", Medvedev increasingly published.

In considering him as a poet and a *parrhesiastes*, a truth-teller in the rhetorical tradition of *parrhesia*, it is therefore perhaps most interesting to take a middle course, focusing on a cycle of poems from the midst of Medvedev's transformation, in which both his early and late tendencies are on display and in full lateral conflict with one another. To that end, I reproduce below one of nine poems comprising the 2002–2005 cycle «ЛЮБОВЬ, СВОБОДА, ИСКРЕННОСТЬ, ЕДИНЕНИЕ, ДЕМОКРАТИЯ, ТОТАЛИТАРИЗМ» [LOVE, FREEDOM, SINCERITY, SOLIDARITY, DEMOCRACY, TOTALITARIANISM]:

ярко одетый парень у входа в метро,
две девушки прошли мимо,
наверное, засмеялись над ним,
он всё кричал им вслед:
девушка, что не так? что не так? девушка? девушка?
а потом громко, уже про себя:
ПИЗДА!

[32] Medvedev (2012, p. 36).

какой-то неуверенный в себе пижон;
конечно, в этой сцене было больше жизни,
чем в груде прочитанных книг;
но это столкновения элементарных частиц,
происходит трение оболочек;
я – элементарная частица:
моё тщеславие, пересекающее
границы моего «я» –
невероятное тщеславие,
существующее уже где-то отдельно,
как душа,
без меня;
идёт ли это вразрез
с интересами людей, желающих тусоваться
и потреблять,
с их мелким тщеславием? –
там, где у меня – революция,
перелицовывающая всё –
переворачивающая на голову всё и вся –
там у них
мелкобуржуазная революция –
где у меня – золотая медаль за трусость,
у них – экстремальный спорт;
где у них китайский массаж, у меня –
наркоз, жестокий режим (священная деспотия).
глубокое бессилие,
отрешённость;
среди ледяного разнообразия этого буржуазного мира,
среди его покрытых инеем предметов, бледных, цветных,
мы рады тому, что у нас не остаётся ничего общего, только любовь,
и там где у них любовь,
у меня тоже любовь,
я люблю двух девок,
которые проходили мимо,
я люблю парня,
который сказал "пизда".
НО – ЧТО ЭТО ЗА ЛЮБОВЬ?!
ЭТО ИНТЕРЕСНО,
ПОТОМУ ЧТО МНЕ ЖЕ НЕДОСТУПНА
НОРМАЛЬНАЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЛЮБОВЬ –
ЛЮБОВЬ МУЖЧИНЫ К ЖЕНЩИНЕ НАПРИМЕР,
МНЕ ДОСТУПНО ТОЛЬКО СЕКСУАЛЬНОЕ ВЛЕЧЕНИЕ
И ЛЮБОВЬ КО ВСЕМУ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ –
невинная отрешённая любовь –
и вот я спрашиваю кого-то далёкого и отрешенного,
но он молчит – как будто немой или его нет,
так выясняется, что это я холодный умалишённый.
тот кто был мной, уже никогда не будет со мной...

(а ЗА мной уже встаёт благодарная очередь из тех,
кто так никого и не полюбил,
не исследовал, не растлил и не убил)[33]

a guy in his nicest clothes
standing next to the entrance to the metro
two girls walk by
they must have laughed –
he kept yelling after them:
girls, what's wrong? what is it? girls? girls?
then loudly, to himself now:
CUNT!

an insecure fop, next to the metro;
there was more life in this scene, of course,
than in a pile of battered books;
but this is a collision of elementary particles,
it's a rubbing-together of fragments;
I'm an elementary particle:
my ambition exceeds
the limits of my "I" –
my awesome ambition,
which already exists as if separately,
without me,
like a soul;
does this contradict
the interests of people who want to hang out
and consume,
with their tiny ambitions?
whereas I want – revolution,
to change the face of everything,
to overthrow everything and everyone –
they want
a petty bourgeois revolution –
whereas I have a gold medal for cowardice,
they have – extreme sports;
they have Chinese massage, whereas I have
narcotics, and a cruel regime (enlightened despotism),
profound powerlessness,
and alienation;
among the icy variety of this consumer paradise,
among the objects covered in sparkles, white, and colorful,
we are happy to find that we have nothing in common, except love,
and where they have love,
I also have love,
I love the two girls
who walked by,

[33] Медведев (2005, pp. 123-124).

I love the boy
who said "cunt."
BUT WHAT SORT OF LOVE IS THIS?
THAT'S AN INTERESTING QUESTION,
BECAUSE I AM UNABLE TO EXPERIENCE
NORMAL HUMAN LOVE –
THE LOVE OF A MAN AND A WOMAN, FOR EXAMPLE,
I CAN ONLY UNDERSTAND SEXUAL ATTRACTION
AND LOVE FOR ALL MANKIND –
an innocent, self-negating love,
and so I ask someone far away, and also self-negating,
but he doesn't answer – as if he's mute or not there,
and that's how I find out that I'm frigid and insane;
the person who was me will never now be with me…

(meanwhile BEHIND me a line is already forming,
of those whom no one ever loved,
no one ever investigated, no one corrupted, and no one killed)[34]

In Keith Gessen's translation, also reproduced above, this was one of Medvedev's first poems to be published in English, appearing in Gessen's journal „n+1" in late 2008.[35] However, as one in a series of nine poems written over an usually long period of time for Medvedev (2002–2005), it marks a tipping-point at which his self-understanding as a poet and activist significantly changed. It was during these years that he renounced copyright and produced his most developed and urgent public statements of his own political and aesthetic positions. Even more remarkable, then, in contrast to the complex and often deeply self-contradictory nature of his prose performance texts, is the symmetry that emerges in the rhetorical strategies of all nine poems in «ЛЮБОВЬ, СВОБОДА, ИСКРЕННОСТЬ, ЕДИНЕНИЕ, ДЕМОКРАТИЯ, ТОТАЛИТАРИЗМ» [LOVE, FREEDOM, SINCERITY, SOLIDARITY, DEMOCRACY, TOTALITARIANISM].

The movement can be described briefly as follows: Medvedev's speaker begins impersonally by recounting a scene from everyday life. The tone is tensely neutral and of a „weak narrativity", to use Peter Bürger's expression, via Marijeta Bozovic,[36] that is reminiscent of American objectivism or the later „deep image" poetry of the 1960s and 1970s but also increasingly common among Medvedev's peers in contemporary Russia. However, Medvedev leaves clear markers – the implicitly derelict entrance to the metro, the badly but ostentatiously dressed young man of a superfluous type inseparable from post-socialist experience – that lead the reader to believe that this is a scene of collective victimhood and its potential for re-actualization as an event of violence.

[34] Medvedev (2012, pp. 155-156).

[35] Medvedev (2008).

[36] Cf. Bozovic (2014).

That violence erupts as pigeon speech – the word «ПИЗДА!» [CUNT!] – said both „to“ and „about“ oneself [про себя], which draws the lyric speaker into the poem with an equal but opposite recoil. Between the two sits an ellipsis that reminds us that the first seven lines of the poem are little more than stage directions for players who make their exeunt before the soliloquy that follows. Transitioning into that pronounced first person, Medvedev’s speaker begins his meditation on the scene and on himself with a catalogue of ruptures: parts and wholes; „elementary particles“; the borders of the self; mind-body dualism; etc. Of the „separated soul“, he similarly writes in the concluding lines of «СВЕРКАЛА РЯБИНА, БЫЛО ОЧЕНЬ МНОГО СОБАК…» [THE ROWAN TREE GLISTENED, THERE WERE A WHOLE LOT OF DOGS] (2004):

я думаю,
что души никогда не возвращаются сразу –
потому что душа это состояние.
состояния никогда не возвращаются сразу

I think
that souls don’t ever return right away
because a soul is a condition.
conditions don’t ever return right away.[37]

The greater drama of the poem, however, unfolds according to the confessions of the speaker and the imagined rejoinders of a dialogic interlocutor. The moment of discursive trauma, here figured as potential sexual violence, becomes an impetus for a schizophrenic conversation between three distinct voices: the Judge, always in full capitalization; the Victim, always silent but palpable in every dialogical chiasmus as an anticipated response; and the Poet, who concludes in parentheses from a position of elevated perspective and dulled resignation.

What becomes clear as one reads more of Medvedev is that his view of the poet or artist becomes increasingly severe and increasingly marginalized by the speech acts of others. The reflective Poet, whom we might recognize from the early Medvedev, is reduced to parentheses in order to draw him closer to the silence of the Victim. Trapped in the uncomfortable position of a kind of Romantic conceptualist, Medvedev can only supply found discourse to respond to the trauma of the Victim, while the Judge ridicules it from a tyrannical distance. If there is a *parrhesiastes* here, speaking back to that authoritarian monologue, he or she is ultimately merely *implicit in it*, as an *unspoken rejoinder* around which all found speech turns.

The cycle of poems ends with a strikingly similar conflict between all three voices and an interesting allegory for the movement above. Medvedev writes:

[37] Медведев (2005, p. 94). My trans.

ПРИХОДИТЕ ПРИХОДИТЕ КО МНЕ
ПОКА НАС С НЕИМОВЕРНОЙ СИЛОЙ
НЕ ВЫВЕРНУЛО ИЗ НАШИХ МИРОВ
И УЖЕ ДРУГИМИ НЕ ВЕРНУЛО ОБРАТНО.
ПОКА НАС НЕ РАСТАСКАЛО ПО ОБОЧИНАМ
НИКОМУ НЕ НУЖНЫХ ПУТЕЙ.
и пока мы представляем собой слова –
это значит, что нас ещё не разорвало на запятые,
точнее, мы сами пока ещё только запятые,
и нас разделяют только слова.[38]

COME COME TO ME
BEFORE AN UNSPEAKABLE FORCE
TEARS US FROM OUR WORLDS
AND REFUSES TO PUT US BACK AGAIN
BEFORE WE'VE BEEN PUSHED INTO THE GUTTERS
OF PATHS NO ONE USES
and while we still represent words –
which means, we haven't yet been torn into commas,
that is, we're still just commas ourselves,
and it's only words that separate us.[39]

Suddenly, Medvedev's self-imposed silence appears far more meaningful. It is „we" who „represent words" – not the other way around. This ability to stake one's word on oneself – one's *logos* on one's *bios* – is the central paradox of Foucault's problematization of *parrhesia*, both in the ancient and in the post-structuralist world. For his part, Foucault simply concedes that such first-person truth-telling is no longer epistemologically possible for us. Medvedev, the heir of conceptualism and the political climate of Putinism, incredibly – perhaps even holy-foolishly – seems to hold out hope for something like *parrhesia* in its most radicalized form. That is, he implies that there is a truth yet to be achieved by the performance of silence as a *total* act of critique «про себя» [both *to* and *about* oneself], by which we may acknowledge that we are „just commas ourselves, and it's only words that separate us," but also by which we may *act* upon the discourse that divides us. Meanwhile, as of this writing in November 2015, Medvedev has been arrested for his participation in a nationwide strike by Russian truckers' unions. One may only assume that, for him, where a poetry of silence leaves off, the politics of contemporary Russia is ready to compensate for *parrhesia*'s final attribute: *existential risk*.

[38] Ibid., p. 127.
[39] Medvedev (2012, p. 159).

Literature

Bozovic, M. (2014): Poetry on the Front Line: Kirill Medvedev and a New Russian Poetic Avant-Garde. In: Zeitschrift für slavische Philologie. 70, 1 (2014). 89-118.

Foucault, M. (1985): Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia. Ed. Joseph Pearson. Evanston, Illinois.

Gessen, K. (2012): Kirill Medvedev: An Introduction. In: Medvedev, K.: It's No Good: poems / essays / actions. Trans. Keith Gessen, Mark Krotov, Cory Merrill, and Bela Shayevich. New York. 11-21.

Jameson, F. (1991): Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham.

Medvedev, K. (2008): a guy in his nicest clothes… Trans. Keith Gessen. In: n+1. 6 (2008).

Medvedev, K. (2012): It's No Good: poems / essays / actions. Trans. Keith Gessen, Mark Krotov, Cory Merrill, and Bela Shayevich. New York.

Meyer, H. (2013): Unreadabilities and / as Autophilology in (Prigov's) Letter Work. In: Wiener Slawistischer Almanach (Sonderband): Jenseits der Parodie: Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma. 81 (2013). 72-161.

Липовецкий, М. (2008): Паралогии. М.

Медведев, К. (2005): Тексты, изданные без ведома автора. М.



IV. Lyrik in Transition

Juliana Kaminskaja (St. Petersburg)

Gedichte im Spiegel der Theorie – Theorie im Spiegel der Gedichte. Zeitgenössische poetische Experimente im russisch- und deutschsprachigen Raum

Nun geben die Antworten den Antworten fertige Antwort und
die Fragen fragen nicht mehr. Was wären das auch für Fragen?

(Erich Fried, Anfangszeilen des Gedichtes
„Schwache Stunde“ [1979])[1]

Bald sind schon sechzig Jahre vergangen, seitdem Hugo Friedrich (1904–1978) das Kapitel „Vorblick und Rückblick“ in seinem Buch „Die Struktur der modernen Lyrik“ (1956) mit den Worten begann: „Die europäische Lyrik des 20. Jahrhunderts bietet keinen bequemen Zugang“[2]. Schaut man auf die nach 1956 entstandenen poetischen Werke, so kann man auch heute mit einem sicheren Gefühl behaupten, dass trotz aller wissenschaftlichen Bemühungen diese Feststellung nichts an Gültigkeit verloren hat. Schaut man auf die seither erschienene Lyrik, so zeigt sich, dass die späteren Gedichte – auch jene aus dem 21. Jahrhundert – ebenfalls keinen bequemen Zugang ermöglichen. Mit besonderer Deutlichkeit gilt dies für das Schaffen jener Künstler, „die sich für neue Ausdrucksformen zwischen den Gattungsgrenzen interessieren, zugleich auch sensibel auf die Technologie- und Medien-Entwicklung reagieren“[3].

Nur sehr langsam werden experimentelle poetische Arbeiten zu einem mehr oder weniger etablierten Gegenstand wissenschaftlicher Bemühungen. Spätestens seit den 1980er Jahren ist diese Art künstlerischen Schaffens als eine wesentliche Komponente gegenwärtiger Kultur wieder in den Vordergrund getreten. Dazu hat eine Reihe von Faktoren unterschiedlicher Natur geführt: angefangen mit dem zunehmenden Gewicht avantgardistischer Dichtung in der zeitgenössischen Kultur über das allgemeine Interesse der Wissenschaften für Grenzbereiche um die Jahrtausendwende bis zu den spezifisch literaturwissenschaftlichen Problemen, die mit der Suche nach neuen, einen Zugang zur Modernität der Literatur suchenden Theorien verbunden sind.

---

[1] Fried (2012, Nr. 8).

[2] Friedrich (1985, S. 15).

[3] Dencker (2011, S. 14).

Trotzdem wird das radikale poetische Experimentieren oft nicht ernst genommen, worin sich das völlig unvorbereitete Publikum und ein bedeutender Teil der professionellen Leserschaft schnell einig sind. Das extreme Interesse der KünstlerInnen für ungewöhnliche Ausdrucksmittel, ihr konsequentes Überschreiten üblicher Grenzen der Poesie durch Experimente und ihr hartnäckiger Kampf gegen die traditionellen Vorstellungen vom schöpferischen Schaffen scheinen kaum Orientierungspunkte verschont zu haben.

Auch heute bleibt die Frage aktuell, die bereits über hundert Jahre alt ist und viele Antworten hervorgerufen hat: Inwiefern gehören die als experimentelle Poesie bezeichneten Objekte denn der Literatur an? Eine solche Frage lenkt die Aufmerksamkeit auf die Verschwommenheit wichtiger Schlüsselbegriffe, so dass die damit verbundene Problematik theoretischer Natur aufscheint. Angesichts der futuristischen, dadaistischen und expressionistischen Experimente und ihrer Fortsetzungen im späten 20. und im 21. Jahrhundert wird offensichtlich, wie wenig diese oft ludistischen Werke der immer noch verbreiteten Auffassung vom poetischen Schaffen entsprechen, nach welcher die Lyrik in erster Linie eine Kompensation der Beschädigungen sei, die dem menschlichen Dasein in seiner Ganzheit durch die auf Teilrationalisierung beruhende funktionale Ausdifferenzierung im Laufe der Zivilisationsentwicklung zugefügt worden seien.

Arbeiten wie Angelika Kaufmanns (geb. 1935) „Die Grenzen des Alphabets" (2006)[4] (Abb. 1) animieren zum Nachdenken darüber, ob dies noch Lyrik ist. Die Richtung solcher Überlegungen wurde einmal von Ernst Jandl (1925–2000) in seinem oft zitierten Gedicht „diskussion" (1964) auf ironische Weise vorgestellt:

ist das a) lyrik?
ist a) das lyrik?
a) ist das lyrik?
ist das lyrik a)?

das ist a) lyrik.
das a) ist lyrik.
a) das ist lyrik.
das ist lyrik a).[5]

Mit Recht kann man sich aber die Frage „ist das a) lyrik?" erst dann stellen, wenn man der Meinung ist, zu wissen, was eigentlich Lyrik ist. Eine Reihe wichtiger Reflexionen zum Wesen der Poesie, die in der letzten Zeit veröffentlicht worden sind, könnte die Überzeugung stärken, man wisse genügend über den umstrittenen Begriff, so dass vor lauter Antworten die Frage nicht mehr aktuell ist. Einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser immer noch häufig vertretenen und bloß scheinbar sicheren Position sind die weiteren Überlegungen

[4] Vallaster (2006, Unpag).

[5] Jandl (1985, S. 97).

gewidmet. In ihrem Rahmen wird ein kurzer Blick in die Lyrik-Theorie angeboten, deren Thesen mit charakteristischen radikal-experimentellen Werken konfrontiert werden, so dass sich die Überzeugung, man wisse inzwischen, was Lyrik ist, als eine verbreitete Täuschung erweist. Damit wird ein Versuch unternommen, Probleme der Forschung und hoffentlich auch Perspektiven der Suche nach Theorien aufscheinen zu lassen, die ermöglichen könnten, das heterogene poetische Schaffen zeitgenössischer KünsterInnen einzuschließen.

Bekanntlich kennzeichnen die Lyrik im traditionellen Sinne seit Goethe und den Romantikern drei Merkmale, welche durch die bereits im 18. Jahrhundert vorherrschenden Vorstellungen von der Stimmungs- und Erlebnislyrik geprägt worden sind: Musikalität, Subjektivität und die damit verbundene Emotionalität.

Die Musikalität, welche sowohl durch die Etymologie des Wortes „Lyrik“ als auch durch die offensichtliche Nähe der Lyrik zur Musik betont werden kann, wurde in der Kulturgeschichte immer wieder verabsolutiert. So schrieb Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) in den „Vorlesungen über die Ästhetik“ (1835–1838):

> Mit der Musik hat […] die Poesie als äußerliches Material das Tönen gemeinschaftlich. Die ganz äußerliche, im schlechten Sinne des Wortes objektive Materie verfliegt in der Stufenfolge der besonderen Künste zuletzt in dem subjektiven Elemente des Klangs, der sich der Sichtbarkeit entzieht und das Innere nur dem Inneren vernehmbar macht.[6]

Das von Hegel geschilderte Wunder der Poesie, das die Außenwelt mit ihren materiellen Gegebenheiten im immateriellen Klang verfliegen lässt, faszinierte offensichtlich auch Friedrich Theodor Vischer (1807–1887). Anknüpfend an die Hegelsche Theorie verglich er in seiner „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen“ (1857) die lyrische Dichtung mit Musik, deren Form für ihn „das reine, verglichen mit aller andern Kunst gestaltlose Bewegungsleben des Tons“ bildete[7]. Nachklänge der Vorstellungen Vischers von der liedartigen Dichtung als der „wahren lyrischen Mitte“[8] finden sich noch 1984 in der „Einführung in die Verslehre“ Bernhard Asmuths: „Der Kern der Lyrik ist das Lied“[9].

Hat man vor, diese Sicherheit mit Hilfe einer „Lyrik-Theorie in Bildern“ ins Wanken zu bringen und für die Musikalität als Haupteigenschaft der Poesie nach relativierenden Illustrationen zu suchen, so finden sich leicht unzählige stumme Lieder – wie das berühmte „Fisches Nachtgesang“ (1905) von Christian Morgenstern (1871–1914) oder die „Überschreitung der Grenzen“ (2010) von Alexander Gornon (geb. 1946) (Abb. 2)[10]. Der ganze Bereich der visuellen Poe-

---

[6] Siehe dazu: Lorenz (2008, S. 52 ff.). Zit. nach: Ebd. S. 52.

[7] Gekürzte Version: Vischer (2000, S. 229).

[8] Vischer (1857, § 891, unpag.).

[9] Asmuth (1984, S. 133).

[10] Vallaster / Kaminskaja (2010, S. 19).

sie als poetisches Experimentieren an den Grenzen der Literatur und der bildenden Künste lässt sich durch dieses Kriterium unmöglich erfassen.

Wenn Hegel in seinen oben zitierten Ausführungen das Verfliegen der objektiven Gegebenheiten im subjektiven Klang der Poesie beobachtet, so lenkt er seine Aufmerksamkeit nicht nur auf die Musikalität der Gedichte, sondern auch auf deren Subjektivität. So wird die Lyrik als eine Tradition verstanden, in der sich die Innerlichkeit des Subjekts – d.h. nach Hegel der „Gehalt und die Tätigkeit des innerlichen Lebens", „eine innerliche Anschauung und Empfindung" der äußeren Realität[11] – am intensivsten ausdrückt.

Über die berühmte Formulierung Vischers vom lyrischen „punktuellen Zünden der Welt im Subjekte"[12] aus dem Jahr 1857 wandert die Vorstellung von der extremen Subjektivität der Lyrik durch die europäische Kulturgeschichte weiter, bis sie ein Jahrhundert später ein wirksames Weiterleben im Schaffen von Käte Hamburger (1896–1992) findet. Nach Verlauf von einigen Jahrzehnten kann man Hamburgers Verständnis eines Gedichtes als einer nicht-fiktionalen „Wirklichkeitsaussage" eines realen Subjektes[13] ohne Schwierigkeiten kritisch unter die Lupe nehmen. Mit der Zeit sind die Differenzen zwischen dem Aussagesubjekt eines lyrischen Werkes und dem „realen" Dichter unter anderem durch die Entwicklung der zeitgenössischen Narratologie sehr deutlich geworden. Auch die Arten der Aussagesubjekte sind von Rüdiger Zymner in seinem Buch „Lyrik. Umriss und Begriff" aufgezählt:

- Der Autor kann selbst „sprechen" und dabei Erfundenes oder Tatsächliches mitteilen; dann wird dieses autorfiktionale oder autorfaktuale Lyrik genannt[14].
- Der Autor kann eine Figur (oder Persona) erfinden, die er Erfundenes oder Tatsächliches reden lässt[15]; dann geht es um personafiktionale oder personafaktuale Lyrik[16].

Zahlreiche Beobachtungen zum lyrischen Wir und Du in traditionellen Gedichten relativieren die Subjektivitätsthese Hamburgers nicht weniger als Überlegungen zu Werken, in denen eine vom Dichter extrem weit entfernte imaginäre Figur spricht. So widerspricht der These die Produktion schon von literarischen Texten traditioneller Art, von der experimentellen Poesie ganz zu schweigen.

Man kann die Vorstellung von besonders ausgeprägter Subjektivität der lyrischen Gedichte nicht nur mit Hilfe der Beobachtungen literarischer Prozesse relativieren, sondern man kann sie auch theoretisch radikal bestreiten. So tut dies z.B. 1995 Heinz Schlaffer in seinem Aufsatz „Die Aneignung von Gedichten"

---

[11] Hegel (1970, S. 415).

[12] Vischer (2000, S. 233).

[13] Hamburger (1977, S. 200).

[14] Zymner (2009, S. 12).

[15] Ders., S. 11 ff.

[16] Ders., S. 12.

dadurch, dass er der Vorstellung von der Subjektivität der Lyrik die These entgegensetzt, das „Ich“ des Gedichts sei „nicht Privatbesitz seines Autors, sondern Gemeingut seiner Leser“[17], die es im Sprechen des Gedichts realisieren.

Auch diese theoretische Überlegung lässt sich mit Hilfe der heutigen experimentellen DichterInnen besonders leicht begreifen. Wenn Franz Mon (geb. 1926) bereits in „artikulationen“ (1959) Poesie als „tanz der lippen, zunge, zähne“ versteht[18], so ist sein ganzes schriftliches poetisches Schaffen nichts anderes als eine Art Aufzeichnungen eines Choreografen, der für die Verwirklichung des künstlerischen Geschehens unumgänglich Tanzende braucht, damit ihre Körperlichkeit und selbstverständlich auch ihre eigene Subjektivität das ursprüngliche Werk als ein poetisches Experiment entfalten.

Nicht weniger deutlich als in den zitierten Ausführungen Mons kommt diese auch im 21. Jahrhundert aktuelle Vorstellung durch die Arbeiten jüngerer experimenteller DichterInnen zum Ausdruck. So sind die Werke von Roza Rueb (geb. 1963) (Abb. 3)[19] wie in unterschiedlicher Reihenfolge wahrnehmbare Partituren aufgebaut, deren einzelne Zeichengruppen multipel interpretierbar sind.

Die Poesie lenkt heute, ähnlich wie bereits früher, die Aufmerksamkeit auf die Frage: Mit wessen Subjektivität hat man es eigentlich bei poetischer Lektüre zu tun? Diese Frage ist angesichts der experimentellen Werke besonders schwer zu beantworten. Verwirrend wirkt dabei nicht nur, wie unterschiedlich sich das Aussagesubjekt artikulieren kann, wie differenziert eine Stimme reden kann und wie mannigfaltig der Sprecher seine Stimme verstellen kann.

Noch schwieriger lässt sich die Subjektivität zeitgenössischer Werke fassen, die gar kein offensichtliches Aussagesubjekt aufweisen. So können die Lesenden bei Gedichten wie Heimrad Bäckers (1925–2003) „epitaph (2)“ (1989) (Abb. 4)[20] kaum eine sprechende Instanz wahrnehmen. Die Erklärung zum Werk lautet:

> rotationstext mit abkürzungen der deutschen konzentrationslager dachau, sachsenhausen, buchenwald, mautshausen u.s.w. (im internen schriftverkehr üblich).

In diesem Fall scheint das Gedicht dem berühmten Motto von Hans Magnus Enzensberger (geb. 1929) sehr genau zu entsprechen: „Das Gedicht spricht, wovon es schweigt“[21], so dass das Fehlen der Aussage zu einer ausdrucksstarken Aussage über das sonst Unaussprechliche wird.

Narratologisch gesehen ist das Werk Bäckers aufschlussreich. In diesem autorfaktualen Gedicht wird das Material der Sprache vorgeführt. Die Wiedergabe der Tatsachen lässt die persönlichen Gefühle des Autors nicht deutlich spüren.

---

[17] Schlaffer (1995, S. 47).

[18] Mon (1959).

[19] Vallaster / Kaminskaja (2010, S. 39).

[20] Gomringer (1996, S. 18 f.).

[21] Enzensberger (1962, S. 248).

Der Text macht Platz für die Subjektivität der Lesenden. Ihre individuelle Wahrnehmung flößt den Abkürzungen das einst vernichtete Leben ein, so gut es geht – aber eigentlich geht es nicht wirklich. Unweigerlich spürt man die Grenzen des subjektiven Empfindens, das so einen Text nicht vollständig füllen kann, denn es steht nicht in menschlichen Kräften, die extreme Unmenschlichkeit subjektiv zu färben.

Sucht man in einem solchen Werk nach einer Subjektivität, die nicht eine des Lesenden ist, so finden sich kaum Spuren eines empirischen Autors mit seinen außertextlichen Willensbekundungen als einer Person, die das Gedicht schafft – oder verursacht, wenn man davon ausgeht, dass das eigentliche Werk erst bei der Wahrnehmung durch einen Leser/Betrachter entsteht. Undefinierbar bleiben auch die Besonderheiten des Aussagesubjekts, des im Werk sprechenden Ichs, zumal man vom „sprechenden“ Ich im Falle dieses wahrlich antimusikalischen Gedichts, dessen Text man weder vertonen noch vorsingen oder gar vortragen kann, ohnehin nur sehr bedingt sprechen kann.

Einzig und deutlich sichtbar wird im Werk nur die Äußerung des Subjekts als einer strukturierenden Instanz, eines Kompositions- oder Textsubjekts. Diese abstrakte Instanz als ein gedankliches Konstrukt, dessen Ort zwischen dem empirischen Autor und dem Aussagesubjekt definiert ist, strukturiert den Text, indem sie für die Auswahl und Gestaltung des Sprachmaterials oder anderer bedeutungstragender Elemente zuständig ist. Dieser „abstrakte Autor“[22] (in der Erzähltheorie) oder „der implizite Autor“ (in der Lyrikforschung)[23] ist zwar sichtbar und kann als abstraktes Subjekt betrachtet werden. Doch hat er nichts mit der Subjektivität der traditionellen Lyrik zu tun, er äußert sich auf eine ähnliche Art auch in Prosa und ist also auch kein Spezifikum der Poesie als solcher.

So lässt sich feststellen, dass die traditionell der Lyrik zugeschriebene Subjektivität des persönlichen Blickes eines Künstlers als Äußerung seiner subjektiven Eindrücke und seines inneren Lebens nicht unbedingt von der Poesie zu erwarten ist. Demnach ist die Subjektivität kein geeignetes Kriterium für die Lyrik. Doch bleibt der Druck der Subjektivitätserwartungen auf die dichterische Produktion bestehen, so dass die zeitgenössische Poesie, u.a. durch Werke wie Bäckers, immer wieder eine Unmöglichkeit der traditionellen Subjektivität in der „Lyrik nach Auschwitz“ vorführen muss. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die literarische Situation nach 1949 von derjenigen nach 1989 nicht wesentlich. Auch die allgemeiner und abstrakt-wissenschaftlich verstandene Subjektivität kann die Spezifik von Poesie nicht erfassen.

Dass die traditionellen Vorstellungen von der die Lyrik im extremen Maße kennzeichnenden Emotionalität auf der Subjektivitätsthese beruhen, wird in der

[22] Hühn; Schönert (2002, S. 292).

[23] Siehe zu den Bezeichnungen: Burdorf (1997, S. 195).

Kulturgeschichte seit den Ursprüngen deutlich sichtbar. Dazu schrieb Vischer 1857 in der „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen“:

> Die wahre lyrische Mitte, worin der Inhalt rein im Subject aufgeht, so daß dieses ihn ausspricht, indem es frei und einfach sich und seinen augenblicklichen Stimmungszustand ausspricht, begreift die große Masse des Liederartigen.[24]

Fast ein Jahrhundert später äußert sich ein ähnlicher Duktus in Emil Staigers „Grundbegriffe der Poetik“ (1946) in den Ausführungen zum Gedicht als Werk, in dem das Subjekt seinen augenblicklichen Stimmungszustand ausspricht.

Auch heute wird die Lyrik gerne als Gefühlsausdruck betrachtet, als eine besondere Art Literatur, die, so Staiger, „der Gnade oder dem Fluch der Stimmung“[25] unterliegt. Die zeitgenössischen DichterInnen scheinen mehr mit dem Fluch als mit der Gnade konfrontiert zu sein, so dass in radikaleren experimentellen Werken die Stimmungen und Gefühle eher als leere Stellen zum Vorschein treten, die vom Publikum gefüllt werden können, wie in „epitaph“ Bäckers, oder ironisch gebrochen in emotionell umgekehrte Stimmungsäußerungen umkippen, wie in der farbenfröhlichen Arbeit Ilse Kilics (Abb. 5)[26].

Anhand experimenteller Werke, die von den KünstlerInnen hartnäckig als Gedichte bezeichnet werden, lässt sich besonders deutlich sehen, wie relativ die traditionellen Vorstellungen von Lyrik sind. Aber natürlich signalisieren auch Werke, die nicht aus dem Bereich radikaler Experimente stammen, dass die berühmte Merkmalstriade ganz offensichtlich der Poesie unserer Zeit nicht mehr entspricht. Darum wird die sog. Subjektivitätstheorie der Lyrik seit den 1980er Jahren verworfen, meist zugunsten sog. additiver Theorien, in welchen die traditionellen Merkmale teils mitberücksichtigt, teils mit unterschiedlichen anderen Kriterien kombiniert werden.

Die Entwicklung der additiven Theorien weiterführend besteht der Lyrik-Experte Dieter Burdorf 2011 im Lexikon für Literaturwissenschaft im Kapitel „Lyriktheorie“ auf dem Kriterium „Rede in Versen“[27]. Inzwischen gibt es genügend Beschreibungen zur Form der Lyrik, wie Metrum, Reim, Strophik, Rhythmus, Kürze usw. Dies sind die sogenannten äußeren Kriterien, die es erlauben, ein Werk als Gedicht zu betrachten. Solche Gattungsvorgaben sind aber nicht obligatorisch und damit keine gute Grundlage für eine Lyrik-Definition.

Die sog. inneren Kriterien beruhen auf dem Begriff der „Verdichtung“[28]. Gemeint ist die extreme Verdichtung der Information in einem Gedicht. Als Information betrachtet man alles, was bei der Wahrnehmung des Gedichtes verstan-

---

[24] Vischer (1857, § 891, unpag.).

[25] Staiger (2000, S. 355).

[26] Vallaster / Kaminskaja (2010, S. 23).

[27] Burdorf (2011, S. 214).

[28] Knörrich (2005, S. XLVII).

den werden kann. Das Maximum an Botschaft in einem Minimum an Text wird dank folgender Besonderheiten der poetischen Werke erreicht:

1) durch eine deutliche Reduktion der komplexen Verhältnisse, die im Text vertreten werden. Wie schon vor hundert Jahren entstehen auch in der zeitgenössischen experimentellen Poesie Werke, die diese Eigenschaft der Dichtung vorführen. So kann als Extrembeispiel dafür das Poem «Мы» [Wir] (1994) von Waleri Orlow (Abb. 6)[29] gelten, das die heutige Leserschaft an den bekannten antiutopischen Roman Jewgeni Samjatins «Мы» [Wir] (1920) erinnert.

2) durch eine besondere Strukturierung der Information, die im Gedicht nur skizzenhaft konturiert wird. Wie im oben angeführten Extrembeispiel aus dem Schaffen Orlows /Abb. 6/[30] trägt dies wesentlich zur Mehrdeutigkeit eines poetischen Werkes bei, so dass die totalitaristische „Gleichschaltung" der Wahrnehmung unmöglich wird.

3) durch einen besonderen Sprachgebrauch, dessen Ergebnis einst der Dichter Hugo von Hoffmannsthal als „gesteigerte Rede"[31] bezeichnet hat, indem er die Steigerung der Sinn- und Ausdrucksintensität in der dichterischen Rede in Worte zu fassen versuchte. Auch heute wirkt diese Eigenschaft wie ein unfassbares Geheimnis des poetischen Werkes, dessen Sinn sich fächerartig vor den rätselnden Augen der Lesenden entfaltet – wie in Ry Nikonowas «Веер-поэма» [Fächer-Poem] (1993–1996) (Abb. 7)[32] vorgeführt.

Das letzte Merkmal ist wohl das wichtigste. Beim poetischen Sprachgebrauch wird die Intensität der Aussage in Gedichten aller Zeiten, auch in experimentellen Arbeiten, durch unterschiedliche Mittel vergrößert, unter anderem durch:

- Wiederholungen wie Refrain u.Ä. in traditionellen Werken (vgl. aber auch Abb. 1);
- bedeutsames Verschweigen von etwas, entsprechend der berühmten Formulierung: „Das Gedicht spricht, wovon es schweigt" (vgl. Abb. 4);
- vertikale Reihen der sog. Attraktoren[33], also der Elemente, welche die Aufmerksamkeit der Lesenden auf sich ziehen (vgl. Abb. 7).

Von solchen vertikalen Reihen bei der poetischen Lektüre hat schon der Formalist Roman Jakobson geschrieben, ohne das Wort „Attraktor" zu nennen[34]. In experimentellen Werken kommt diese Besonderheit noch deutlicher als in traditionellen zum Vorschein, denn es ist meistens nicht möglich, ein solches Werk horizontal (Wort für Wort, Satz für Satz) wahrzunehmen (vgl. Abb. 7). Die Vielfalt der möglichen Orientierungslinien wird dadurch größer, ähnlich wie in der

---

[29] Bulatov (1998, S. 411).

[30] Ders., S. 411.

[31] Zit. nach: Knörrich (2005, S. XLVII).

[32] Bulatov (1998, S. 394).

[33] Zymner (2009, S. 111 ff.).

[34] Jakobson (2007).

sog. absoluten (oder anders gesagt: hermetischen, dunklen) Poesie in der Tradition von Hölderlin oder Celan. Die Wahrnehmung der Rede wird durch ungewöhnlichen Sprachgebrauch „entautomatisiert“, so dass außerordentliche Aufmerksamkeit und kreative Aktivität der Lesenden gefordert sind.

Für die Wahrnehmung der experimentellen Poesie gilt diese Feststellung in extremem Maße. Die Verdichtung der Information wird bis ins Maximalmögliche getrieben. So ergibt sich bei einer gewissen Anstrengung des Rezipienten die Poesie in radikalster Ausprägung, jedenfalls im Verständnis der sogenannten Sprachtheorie. So definiert ihr Repräsentant Otto Knörrich 2005 die Lyrik – anhand ganz traditioneller Gedichte – als eine Erscheinung, die „das Maximum an Aussage“ durch „ein Minimum an sprachlichem Aufwand“ erlaubt[35].

In Richtung einer Untersuchung des besonderen Sprachgebrauchs in der Lyrik bewegen sich auch die Gedanken Rüdiger Zymners, die er 2009 in seinem Buch zur Lyrik-Theorie entfaltet[36]. Zymner stützt sich auf die Vorstellungen des Sprachforschers Ludwig Jäger vom „Eigensinn“[37] der Sprache. Jägers These lautet, dass die Sprache als „Medium der Generierung von Eigensinn“ zu betrachten ist. Gemeint ist dabei nicht, dass die Sprache ein Werkzeug zur Vermittlung eines sprachtranszendenten Sinnes ist, also eines Sinnes, der außerhalb der Sprache existiert. Gemeint ist (gestützt auf eine Idee Wilhelm von Humboldts), dass die Sprache selbst „bildendes Organ“ des Gedankens sei. Für Jäger ist wichtig, dass die Sprache den Sinn nicht überträgt, sondern dass sie ihn selbst produziert, also dass die Sprache einen „Eigensinn“ schafft. Auch für Niklas Luhmann ist die Sprache ein „genuines Medium prozeduraler Sinngenese“[38], d.h.: Die Sprache transportiert nicht den Sinn, sondern sie generiert ihn verfahrensmäßig.

Diese Überlegungen sind für Zymner eine Basis, um über die Lyrik als ein generisches Display sprachlicher Medialität zu sprechen. Das heißt: Lyrik ist diejenige Gattung, die Sprache als Medium der Sinngenese demonstrativ sichtbar macht, sozusagen den Eigensinn von Sprache aufzeigt[39]. So offenbart das Wortgeflecht Celans wie „DU LIEGST im großen Gelausche / Umbuscht, umflockt…“ (1967)[40] eine sichtbare Nähe zu experimentellen Gedichten, aus deren Unverständlichkeit sich bei der Lektüre eine besondere Art von Verständnis herauskristallisiert.

Eine Auffassung von Lyrik als einer Art „Vorführraum“ der Sinngenese, wie sie die Lyrikforschung seit 2009 bereichert, gab es, und darauf beruft sich auch

---

35 Knörrich (2005, S. IL).

36 Zymner (2009, S. 196).

37 Jäger (2007, S. 19).

38 Luhmann (1992, S. 24).

39 Zymner (2009, S. 96 f.).

40 Celan (2003, S. 315).

Zymner, natürlich auch schon wesentlich früher. So hat schon Johann Gottfried Herder in seiner „Lyra" die „lyrische Poesie" als „Blüte der menschlichen Sprache" bezeichnet, also als die eigentlichste Ausprägung der Sprache[41]. Ähnlich betrachtete auch August Wilhelm Schlegel in den „Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache" die Lyrik als „höhere Vollendung" der Sprache, die die Sprache zu ihrer „ursprünglichen Kraft" zurückführe[42].

Was neu zu den alten Ansätzen hinzugekommen ist, sind Zymners Vorstellungen von der sog. Evidenz poetischer Sprache. Um seine Logik zu verstehen, muss man auf den Verlauf der Rezeptionsprozesse bei poetischer Lektüre achten. Die Wahrnehmung der Gedichte entfaltet sich seiner Auffassung nach in drei Stufen[43]:

1.) Primäre Wahrnehmung der Attraktoren
2.) Interpretation der Attraktoren
3.) Abschließende Sinnoptimierung des Wahrgenommenen.

Offensichtlich geht es bei Gedichten nicht um die bloße thematisch-informierende Versorgung eines Rezipienten mit dem sog. propositionalen Wissen, also mit einem Wissen, das außerhalb des kommunikativen Aktes existiert. D.h. es ist nicht so, dass bei poetischer Rede hauptsächlich etwas ausgedrückt wird, was vorher schon existierte. In poetischen Texten entspringt das Wissen der Rede unmittelbar, also nichtpropositional. Gehalt wird nicht vermittelt, sondern geschaffen.

Etwa das meint Zymner, wenn er behauptet: Lyrik konstituiert stets Evidenz[44]. So ist Evidenz (von lat. „ex" /„aus"/ und „videre" /„sehen"/) „das Herausscheinende". Dies ist ein alter Begriff in der Philosophie, der neu verwendet wird. Es gab schon bei Friedrich Schleiermacher in dessen „Dialektik" (1811) die Vorstellung vom Evidenzgefühl im Prozess der Erkenntnis: kein Wissen ohne Evidenzgefühl, ohne das Gefühl des Überzeugtseins, der Offenkundigkeit und Augenscheinlichkeit des Erfahrenen[45]. Auch in der neueren Wissenschaft ist der Evidenz-Begriff nicht aus der Mode geraten: So beschreibt der Wissenschaftstheoretiker Wolfgang Stegmüller ohne jeglichen Zusammenhang mit Kunst und Literatur die Evidenz als „eine Einsicht ohne methodische Vermittlungen"[46].

Die Leistung der Poesie, die inzwischen dank Zymners Überlegungen wesentlich klarer werden kann, führt zum Sinnerlebnis, das manche Liebhaber der Poesie so an ihr schätzen. Zu einem solchen Erlebnis gelangen die Lesenden durch

[41] Zymner (2009, S. 99).
[42] Ders., S. 99 f.
[43] Ders., S. 127.
[44] Ders., S. 139 ff.
[45] Schleiermacher (2002, S. 117).
[46] Stegmüller (1969, S. 2).

eine retardierte, extrem langsame und meditierende Rezeption. Wie für traditionelle Gedichte stimmt all das auch für radikal-experimentelle Texte, bei deren Wahrnehmung die Haupterrungenschaft für die Lesenden auch darin besteht, dass man das Entstehen des Sinnes als Evidenz erlebt. Die Differenz zwischen den traditionellen und radikal-experimentellen Gedichten besteht vorrangig darin, dass in letzteren die propositionalen, nacherzählbaren Inhalte minimal sind und der Eigensinn sich bei aktiver und gelungener Rezeption im maximal möglichen Umfang entfalten kann. So erlebt man die Eigensinnigkeit der Sprache, die sich in der Generierung von Sinn äußert.

Dabei schauen die Lesenden nicht distanziert auf das Leuchten des Sinnes in der Rede, auf das „Wörterleuchten“, wie Peter von Matt völlig „untheoretisch“ und metaphorisch in Bezug auf poetische Werke formuliert hat[47]. Man beteiligt sich an diesem Prozess im Horizont der eigenen Sprache. Erst wenn eine Bemühung unternommen wird, kann das „Leuchten“ zustande kommen, so dass ein individueller Sinn entstehen kann. Jeder kennt das anfängliche Gefühl der Hilflosigkeit und Ratlosigkeit einem poetischen Text gegenüber, das Schritt für Schritt bei langsamer Wahrnehmung durch Spüren und Reflektieren zu einem Evidenzgefühl wird. So erlebt man nach Zymner die Sprache als „bildendes Organ des Gedankens“, als „Auslöser“ für Sinnbildung[48]. Die Lyrik erscheint dann als Katalysator ästhetischer Evidenz.

Entsprechend stellt sich die Frage: Ist denn die Reduktion der Welt-Komplexität, die besondere Strukturierung der Information und der besondere Sprachgebrauch, die zur Verdichtung der Rede führen, bei der sie die maximale Aussagekraft erreicht, denn wirklich nur der Lyrik eigen? Erleben wir die ästhetische Evidenz nur in Berührung mit der Poesie? Sind denn nicht die inneren Kriterien, die oben vorgeführt worden sind, nicht ein Merkmal der Literatur als solcher? Hängt es nicht allein vom Grad der Reduktion und der Verdichtung ab, ob man ein gegebenes Werk der Lyrik oder aber der Prosa zuschreibt? RheTORische Fragen, zu denen, wie zu vielen anderen, die berühmten Worte Goethes zu passen scheinen: „Da steh ich nun, ich armer Tor, und bin so klug als wie zuvor“.

Doch lässt sich ein gewisser Erkenntnisgewinn durchaus festhalten. Erstens: Es ist klar, dass in der Poesie die wichtigen Eigenschaften der Literatur in besonders ausgeprägter Form zum Vorschein treten. Gemeint sind: die Reduktion der Welt-Komplexität, die besondere Strukturierung der Information und der besondere, künstlerische Sprachgebrauch. Zweitens: Es ist klar, dass dieselben Eigenschaften der Literatur und insbesondere der Lyrik eine extreme Ausprägung in der experimentellen Poesie finden. So sind die Differenzen zwischen Nicht-Lyrik, Lyrik und experimenteller Poesie eher quantitativ-gradueller als qualitativer Natur, je nachdem, wie sehr die gleichen Merkmale ausgeprägt sind.

---

[47] von Matt (2009).

[48] Zymner (2009, S. 139 ff.).

Andernfalls lässt sich keine Klarheit in der Frage gewinnen. Darum ist es kein Wunder, dass die Poesie ein besonderes Interesse für ihr eigenes Wesen hat[49]. Darum erforscht die Poesie ihre eigenen Grenzen, indem sie diese Grenzen immer wieder überschreitet, und zwar durch radikale Experimente. Also kann man auf die Frage „ist das a) lyrik?“ guten Gewissens antworten: Jedes a) ist Lyrik, wenn jemand es als Lyrik betrachtet. Und es ist sogar sehr ergiebig, jedes a) als Lyrik zu betrachten, vorausgesetzt aber, dass dieses a) von einem Jandl geschrieben ist.

Trotz der Antworten über die Spezifik der Lyrik, die von der Wissenschaft seit Jahrzehnten gegeben werden, stellt die Poesie hartnäckig auch um die Jahrtausendwende die inzwischen schon traditionell gewordenen Fragen nach der eigenen Beschaffenheit, welche die Sicherheit der gegebenen Antworten immer aufs Neue ins Wanken bringen. Offensichtlich sind diese Fragen auch hundert Jahre nach den Angriffen der historischen Avantgarden eine Notwendigkeit, die dem Wesen der kompromisslosen Experimente und damit dem Bestreben der Poesie als solcher, sich zu erfassen, entspricht. Zu unterschiedlichen Zeiten und aus unterschiedlichen Anlässen versucht die flüchtige dichterische Kunst das Erstarren der Situation aufzudecken und die sich festsetzenden Überzeugungen zu relativieren. In dieser Hinsicht wären die VerfechterInnen der radikalen Erneuerungen mit den Schlusszeilen des beliebten und durchaus traditionell wirkenden Gedichtes von Erich Fried (1921–1988) schnell einverstanden: „Das wären noch immer Fragen. Aber die Fragen fragen nicht mehr und nur die fertigen Antworten geben den Antworten Antwort“.[50] Wenn gegenwärtig die Fragen – trotz der vorhandenen Antworten – in poetischer Form immer wieder gestellt werden, dann ist es Aufgabe der Wissenschaft, darauf neu zu reagieren.

---

[49] Siehe dazu u.a.: Vietta (1970), Kaminskaja (2002).

[50] Fried (2012, Nr. 8).

Abbildungen[51]:

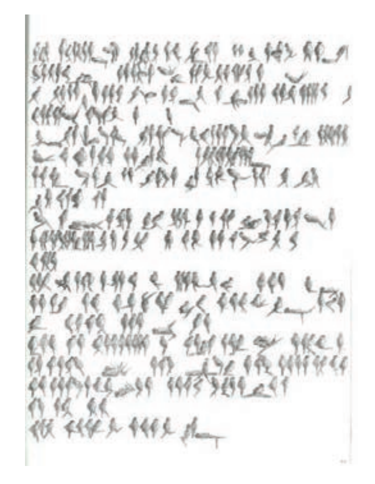
Abb.1:



Abb.2:



Abb.3:



[51] Nachweise der Bildzitate im Text.

Abb.4:

Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz.
Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da.
Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah.
Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu.
Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau.
Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo.
Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu.
GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au.
Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo.
Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz.
Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie.
Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu.
Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub.
Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav.

Abb.5:

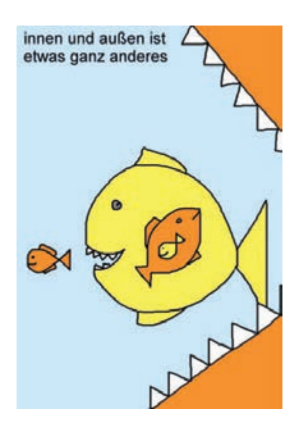


Abb.6:

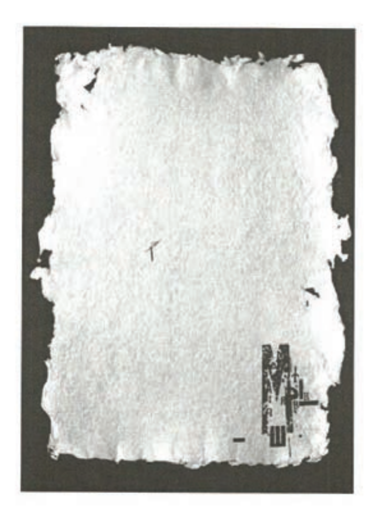


Abb.7:


DEDEF
АТЕЛЕ
ДЭ
ВОСТО
ХОЛ
Мэ
СТ
ВЕНГЕРСК
ЧЕЛОВЕКА
ИСТ
A123456

Literatur

Asmuth, Bernhard (1984): Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre. 7. Auflage. Opladen.

Bulanin, Dmitrij (Hg.) (1998): Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Антология. Под ред. Д. Булатова. Калининград-Кенигсберг.

Burdorf, Dieter (1997): Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart / Weimar.

Burdorf, Dieter (2011): Lyriktheorie. In: Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Herausgegeben von G. Lauer und Ch. Ruhrberg. Stuttgart. 212-215.

Celan, Paul (2003): Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Frankfurt a.M.

Dencker, Klaus Peter (2011): Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. Berlin / New York.

Enzensberger, Hans Magnus (1962): Einzelheiten. Frankfurt a.M.

Fried, Erich (2012): Liebesgedichte. Autorenlesung. CD. Berlin.

Friedrich, Hugo (1981): Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg.

Gomringer, Eugen (Hg.) (1996): Visuelle Poesie. Stuttgart.

Hamburger, Käte (1977): Die Logik der Dichtung. Stuttgart.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): Vorlesungen über die Ästhetik. In: Ders.: Werke in 20 Bänden. Redaktion E. Moldenhauer und K. M. Michel. Band 15. Frankfurt a.M.

Hühn, Peter / Schönert, Jörg (2002): Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: POETICA. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Band 34. München. 287-305.

Jakobson, Roman (2007): Linguistik und Poetik. In: Ders.: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe. In 2 Bänden. Herausgegeben von H. Birus und S. Donat. Berlin / New York. Band 1. 155-216.

Jäger, Ludwig (2007): Medium Sprache. Anmerkungen zum theoretischen Status der Sprachmedialität. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Themenheft: Medialität und Sprache. № 1. 8-25.

Jandl, Ernst (1985): Gesammelte Werke. Zweiter Band. Gedichte 2. Herausgegeben von K. Siblewski. Darmstadt / Neuwied.

Kaminskaja, Juliana (2002): Selbstreflexion der Sprache in der zeitgenössischen russisch- und deutschsprachigen Poesie. In: POETICA. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Band 34. München. 223-253.

Knörrich, Otto (2005): Einleitung: Lyrik – Begriff und Theorie einer Gattung. In: Ders.: Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart. XII-LI.

Lorenz, Martin (2008): Musik und Nihilismus. Zur Relation von Kunst und Erkennen in der Philosophie Nietzsches. Würzburg.

Luhmann, Niklas (1992): Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M.

Matt, Peter von (2009): Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte. München.

Mon, Franz (1959): artikulationen. Pfullingen.

Riha, Karl (1995): Prämoderne – Moderne – Postmoderne. Frankfurt a.M.

Schlaffer, Heinz (1995): Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, methodisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: POETICA. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Band 27. München. 38-57.

Schleiermacher, Friedrich (2002): Kritische Gesamtausgabe. Vorlesungen. Band 10: Vorlesungen über die Dialektik. Teilband 2. Berlin.

Staiger, Emil (2000): Lyrischer Stil: Erinnerung. In: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ludwig Völker. Stuttgart. 351-357.

Stegmüller, Wolfgang (1969): Metaphysik Skepsis Wissenschaft. Berlin.

Vallaster, Günter (Hg.) (2006): Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell. Wien.

Vallaster, Günter / Kaminskaja, Juliana (Hgg.) (2010): Ein Polylog der Visuellen Poesie. Wien.

Vietta, Silvio (1970): Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Bad Homburg.

Vischer, Friederich Theodor (1857): Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Fünftes Heft: Die Dichtkunst. Stuttgart. Abgerufen unter: http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1857_vischer.html (01/09/2015).

Vischer, Friedrich Theodor (2000): Die lyrische Dichtung. In: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ludwig Völker. Stuttgart. 226-238.

Zymner, Rüdiger (2009): Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn.

Natalija Asarowa (Moskau)

Die poetische Grammatik Gennadi Ajgis: Vorzüge des intersprachlichen Denkens[1]

Die klassische Untersuchungsweise der Erscheinung des Bilingualismus besteht in dem Aufzeigen von Lehnübersetzungen. In der Tat wurde traditionell von Bilingualismus auf der grammatischen Ebene dann gesprochen, wenn der Einfluss (eine Interferenz) von Konstruktionen der Muttersprache auf die erlernte Sprache nachgewiesen werden konnte. Auf diese Weise wurde der Bilingualismus in der Modalität sprachlicher Unfreiheit oder der strukturellen Abhängigkeit von der Grammatik der Muttersprache, von deren „deformierendem Einfluss“, behandelt. Die Aufgabe des vorliegenden Aufsatzes ist diesem Ansatz diametral entgegengesetzt: Es sollte im Bilingualismus die Möglichkeit zur Befreiung von der kognitiven Vorgabe einer Konstruktion als solcher oder der Vorgabe eines Paradigmas gesehen werden. Dabei wird der Bilingualismus nicht als zufällige Tatsache, sondern als wichtiges Element der linguistischen Fähigkeit des Menschen behandelt.

Der Bilingualismus eines Dichters kann in einem gewissen Maß als Strategie zur Schaffung einer „Übersprache“ («надъязык»)[2] begriffen werden. Die Texte des bekannten russischen Dichters Gennadi Ajgi, dessen erste Muttersprache das Tschuwaschische war, demonstriert mit aller Deutlichkeit bestimmte Vorzüge intersprachlichen Denkens eines bilingualen Sprechers für die Erschaffung einer dichterischen Sprache. Diese Besonderheiten zeigen sich vor allem auf der Ebene der Grammatik, insbesondere in den Kategorien von Genus und Kasus.

In der Sprachpoetik wird das grammatische Genus gewöhnlich zu den sogenannten „Kernkategorien“ gezählt, d.h. zu denen, „welche eine wichtige Rolle in der Struktur des künstlerischen Textes (Shifter) spielen oder welche regulär einer Umdeutung unterzogen werden (z.B. das grammatische Genus)“[3]. Doch sind in der Gegenwartsdichtung der Umdeutung der Genus-Kategorie bestimmte Grenzen gesetzt, die durch die unausweichliche Beziehung von Genus und Geschlecht bedingt sind. Im Ergebnis führt das Modell auf die eine oder andere

---

[1] Diese Publikation wurde von RGNF unterstützt (Projekt: № 15-24-06003 «Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х гг.»).

[2] „Übersprache“ bedeutet die Form einer idealen utopischen Sprache, welche eine zwischen- und übersprachliche Kommunikation erlaubt. Eine solche Sprachform entsteht in der Dichtung meistens dann, wenn ein idealer Rezipient angesprochen wird.

[3] Гин (1996, S. 81).

Weise zu Genderübergängen, die ihrerseits oftmals eine ironische Modalität nach sich ziehen:

Стало светать,
Проснулся дворник. Дворник – женщина
У **нее** было бледное татарское лицо
и квадратные очки в медной оправе.
Она закурила трубку.
Искры вылетали из гортани трубки,
подобно молниям.
Дворник приготовила метлу
в положении «к бою готовсь»[4] (В. Соснора)

Es begann zu tagen,
es erwachte **der Hausmeister**. **Der Hausmeister ist eine Frau**
sie hatte ein bleiches Tatarengesicht
und eine quadratische Brille in Kupferfassung.
Sie rauchte eine Pfeife.
Funken sprühten aus der Pfeifenkehle,
Blitzen gleich.
Der Hausmeister bereitete **ihren** Besen vor
in der Haltung „zum Kampf sei bereit“
(W. Sosnora)

Im Folgenden soll eine Reihe charakteristischer Genustransformationen an dem Substantiv *Sonne* [im Russische: Neutrum] analysiert werden. Im Russischen wird versucht, dass die folkloristische „Sonne“ die Korrelation mit dem Neutrum überwindet, weil dieses ihr sonst den anthropomorphen Charakter nehmen würde. Deshalb kann, wie Ja.I. Gin bemerkte, „[…] in der [russischen] Folklore die personifizierte Sonne sowohl in einer männlichen als auch einer weiblichen Hypostase auftreten“[5]; oder „[…] die Wahl des Sems des Genus […] kann indirekt motiviert sein: durch die Assoziation mit einem Substantiv des maskulinen oder femininen Genus“[6]. Die Sonne tritt dabei als Bruder des Mondes auf oder als Bruder oder Ehemann des Vollmondes. Gin führt ein charakteristisches Beispiel aus dem Werk F. Sologubs an, in welchem das Verb mit der Sonne im Maskulinum kongruiert, und zwar aus «Лучишка в темничке» („Lichtstrählchen in Dunkelheit“):

[...] пришли лучи к Солнцу, разбирают себе подорожные [...] Поймал Солнце одного лучишку за волосенки, говорит [...].[7]

[…] die Strahlen kamen zur Sonne, sehen sich die Reisepapiere an […] **Die Sonne** fing einen Strahl beim Haar und **er** sagt […].

[4] Соснора (1998, S. 108).

[5] Гин (1992, S. 99).

[6] Гин (1996, S. 81).

[7] Сологуб (2000, S. 297).

Ähnliche Beispiele sind öfters auch in der Dichtung zu finden, die keine direkte Orientierung an der folkloristischen Tradition aufweist. So erscheint etwa in Majakowskis «Необычайное приключение...» („Ungewöhnliches Abenteuer…“) in unmittelbarem Kontext zunächst «вставало солнце» („die Sonne ging auf“), «солнце ало» („die Sonne ist purpurrot“), d.h. die Sonne steht hier auf Russisch im Neutrum, und dann heißt es «ты занежен» („aalst dich“), wobei das Prädikat jetzt im Maskulinum steht, obwohl der Dichter es zweifellos zu vermeiden versucht, dass die beiden Wörter „Sonne“ und „aalst“ direkt in einer Inkongruenz aufeinander stoßen (wenn es etwa hieße: «солнце занежен»):

А завтра
снова
мир залить
вставало солнце ало.
…
Я крикнул солнцу:
«Дармоед!
занежен в облака ты…»
(В. Маяковский)[8]

Und morgen
wieder
die welt zu überschwemmen
ging die Sonne auf purpurrot.
[…]
Ich schrie die Sonne an:
„Faulpelz!
aalst dich in Wolken …“
(W. Majakowski)

Charakteristisch ist, dass die bewertende Personifikation «Дармоед!» („Faulpelz!“) die Erscheinung von «занежен» („aalst dich“) vorwegnimmt, d.h. des Prädikats von Sonne im Maskulinum.

Die Linguisten haben oft die stärker entwickelte metalinguistische Reflexion bilingualer Sprecher hervorgehoben. Andererseits zeichnet sich das dichterische Bewusstsein im Vergleich zu dem Normalbewusstsein generell durch ein höheres Niveau metasprachlicher Reflexion aus. Allerdings sind die Möglichkeiten dieser Reflexion bei Trägern der Sprache, einschließlich der Dichter, im Fall solcher basaler Kategorien, wie des Genus, offensichtlich begrenzt durch die Variationen einer sehr überschaubaren Anzahl von Modellen. Jedoch kann die Reflexion des bilingualen Sprechers auch auf unterschiedliche Weise in Erscheinung treten, wie beispielsweise im Fall von Sergei Sawjalow die Verwandlung eines „Fehlers“ in ein literarisches Verfahren zeigt: „die Januarsonne, irgendwie was denn ein schwarzer, die Sonne unterzugehen“:

[8] Маяковский (2002, S. 291).

январский солнце, как-то что черный, солнце садиться:
5
/ АВАРДЕМА (ПЛАЧ). 1552 ГОД. РАССВЕТ НА ИНСАР-РЕКЕ /

Теперь все больше Я
так больше что совсем

пустынно
голубой рассвет
и **январский солнце**
как-то   что ли   **черный**

Опускать
(в очередь)
меч   руки
(потом)
копья   глаза

(язык :   он – забыть!)

Солнце садиться
пепелище
(и если ветер)
смердящий прах

(так :   и это – забыть!)

д а ж е с а м о е н е ж н о е
д а ж е с а м о е с о л н е ч н о е
(С. Завьялов)[9]

5
/ AVARDEMA (TRAUERGESANG). DAS JAHR 1552. MORGENDÄMM-RUNG AM FLUSS INSAR /

Jetzt immer mehr Ich
so mehr was ganz

wüst
blaue Morgendämmrung
und **die Januarsonne**
irgendwie   was denn   **ein schwarzer**
sinkenlassen
(der Reihe nach)
Schwert   Hände
(dann)
Speere   Augen

[9] Завьялов (2003).

(Sprache: er – vergessen!)

Die Sonne zu sinken
Brandstätte
(und wenn Wind)
stinkende Asche

(so: und das – zu vergessen!)

sogar das Zarteste
sogar das Sonnigste

(S. Sawjalow)

Sawjalow ist der Nationalität nach Mordwine, wobei seine Muttersprache das Russische und nicht das Mordwinische ist. Sawjalows Zweisprachigkeit ist eher eine bewusst angenommene Form der Identität. In einem Brief erklärt Sawjalow die Inkongruenz des Genus durch die Imitation eines typischen sprachlichen Fehlers: „In diesem Zyklus wird die Sprechweise eines Mordwinen imitiert, der schlecht Russisch kann“[10]. Die metasprachliche Reflexion des Dichters ist am sozialen Aspekt der Kolonialisierungssituation des Bilingualismus orientiert, in welcher das Russische die Gestalt der unterdrückenden Sprache einnimmt. Es ist hervorzuheben, dass ungeachtet der Verschiedenheit der Grundlagen die Genustransformation dabei dem gleichen Modell folgt, welchem auch die Folklore und sogar die angeführten Beispielen aus Werken von Sologub und Majakowski entsprechen (die charakteristische maskuline Personifikation der Sonne). Aufgrund der Wiederholung der Formel des Übergangs vom Neutrum (*Januarsonne* [auf Russisch ein Neutrum] – *ein schwarzer*) zum Maskulinum rückt der die soziolinguistische Reflexion von Autor und Leser voraussetzende scheinbare „Fehler“ des Vertreters der Minorität in den Hintergrund, und in den Vordergrund treten dann der Anthropomorphismus und die Mythologisierung der Sonne, die zweifelsohne sowohl in der mordwinischen als auch der russischen Folklore existiert. Auf diese Weise wird, bis zum nächsten „Fehler“, der nun ein verbaler ist: «он – забыть! // Солнце садиться» („er – vergessen! // Die Sonne zu sinken“), die Situation des Bilingualismus zeitweise neutralisiert. Alexander Skidan bemerkte zurecht, dass „[…] im Unterschied zu Sawjalow Ajgi die Zweisprachigkeit und Minorität nicht in ein Schaffensprinzip, in eine Strategie, verwandelt, dass er keine Ethnopoetik schaffen will […]“[11].

Ajgi ist ein vollkommener bilingualer Sprecher, wobei seine erste Sprache das Tschuwaschische ist und die Sprache seiner Dichtung das Russische. Einerseits hat der junge Ajgi in der mündlichen Rede, wie sich A.D. Schmeljow erinner-

[10] Zitiert nach einem Brief des Autors.

[11] Скидан (2013, S. 39).

te[12], tatsächlich das Genus verwechselt, andererseits zeichnet er sich durch eine sehr hohe Sprachkenntnis aus (was anhand seiner Archive bezeugt werden kann) und machte in Briefen keine Fehler. Diese Besonderheit (eine vollkommene Sprachbeherrschung, wie sie selten bei den Sprechern auch nur einer Sprache anzutreffen ist) ist allgemein charakteristisch für gebildete bilinguale Sprecher und zeugt von dem hohen Niveau ihrer metasprachlichen Reflexion.

Vor allem fällt auf, dass im Ganzen die Konzentration von Substantiven im Neutrum in Ajgis Texten nicht mehr nur usuell, sondern auch innerpoetisch bedingt ist. Wir wollen ein charakteristisches Gedicht anführen, in welchem im Russischen von 35 Wörtern (wobei die Konjunktionen und Präpositionen nicht mitgezählt werden) 17 Substantive und Adjektive im Neutrum stehen:

ЗАРЯ: ШИПОВНИК В ЦВЕТУ
К.Э.
в ***страдании***-чаще
и шевелюсь:

и ***долгое*** слышу
“le dieu a été”:

кьеркегорово:

подобное эху! —

о занимается!.. и:

***даже не алое*:**
дух ***его — алого***:

словно ***во всем — составляющем*** боль
как ***вместилище*** мира
возможного в мыслях:

красит бесцветно но ярко как ***режущее***:

в ***преображенье*** — неведомо-кратно! —

не ***алого*** даже
а духа ***его***:

очищение! —

и ***не-людское***:

---

[12] Schmeljow äußerte sich hierzu in einer Diskussion auf der Konferenz „Sprache und Sprachen der Dichtung“ («Язык и языки поэзии»), die 15.-17.10.2014 am Institut für Linguistik der Russländischen Akademie der Wissenschaften in Moskau stattfand.

"le dieu a été":
(Г. Айги)[13]

MORGENROT: DIE HECKENROSE IN BLÜTE

im **leiden**-öfters
rühre ich mich auch:

und das **lange** höre ich
„le dieu a été":

kierkegaardisches:

ähnliches dem Echo! -

und es beschäftigt sich!.. und:

sogar nichts **purpurrotes**:
sein Geist – **des purpurroten:**

gleichsam **in allem** –schmerz **schaffendes**
wie ein **behältnis** der welt
des möglichen in gedanken:

färbt farblos doch grell das **schneidende**:

in die Verwandlung [Im Russischen: Neutrum] – unbekannt-oft! -

nicht des **purpurroten** sogar
sondern **seines** geistes:

Läuterung [Im Russischen: Neutrum]! -

und **das nicht-menschliche**:

„le dieu a été":
(G. Ajgi)

In einer solchen Poetik ist es möglich, die Kategorie des Genus von der Semantik abzulösen und auf diese Weise eine im Modell der Folklore implizit angelegte anthropomorphe Bildlichkeit zu vermeiden. Im Ergebnis bedeutet dieses: Auch wenn das Maskulinum zusammen mit dem Neutrum bezüglich der Sonne verwendet wird, muss dies ein abstraktes Substantiv sein (z.B. *Sinn*), das neutral in Bezug auf die Semantik des Genus ist und auf keinerlei Weise zu einer Personifikation führt.

---

[13] Айги (2001b, S. 222).

Wir müssen bemerken, dass bei Ajgi die Sinn-Sonne nicht mit dem Maskulinum kongruiert, sondern mit dem Neutrum, wobei die Konzentration der Adjektive im Neutrum ungeachtet der Anwesenheit des Wortes *Sinn* nachwievor ungewöhnlich hoch ist:

живое! – и не **прерывающееся**:

единственно – ярко и суще – как кровь! –
отвечающее:

словно **незримое**! – некой душою единственной
в с ю д у **спокойное**:

Смысл-Солнце!..
(Г. Айги)[14]

Das **lebendige**! – und nicht das **unterbrochene**:

einzig – grell und trocken – wie blut! –
das **antwortende**:

gleichsam **unsichtbares**! – durch eine gewisse einzige seele
überall **ruhiges**:

Sinn-Sonne [Im Russischen: Neutrum]!..
(G. Ajgi)

Das Neutrum wird wie unabhängig vom Geschlecht konzeptualisiert, aber auch, und das ist nicht weniger wichtig, als unabhängig von Beseeltheit. Genauer wäre zu sagen, dass es nicht um die Verwandlung eines Beseelten in etwas Unbeseeltes geht, sondern um die absolute Neutralisierung der Opposition „beseelt / unbeseelt". Im Resultat wird die anthropomorphe mythologische Weltsicht durch eine pantheistische abgelöst:

гречихи **золотое е с т ь**
его пыля **обособляло**
(Г. Айги)[15]

das gold des buchweizens i s t
es hat seinen staub **abgesondert**
(G. Ajgi)

Soll Klarheit in das Verständnis und die Bestimmung von Abstraktion und Abstrahieren gebracht werden, dann ist es notwendig zu präzisieren, dass zwei Typen von Abstraktion unterschieden werden können: einerseits, die verallgemeinernde Abstraktion (bedingt gesagt, nach dem aristotelischen Modell, das in der

[14] Айги (1982, S. 209).

[15] Айги (1982, S. 184).

Wissenschaftssprache üblicher ist), andererseits die Abstraktion als Ideenwiedergabe (bedingt gesagt, nach dem platonischen Modell, das charakteristischer für die Sprache der Philosophie ist). In der Sprache der Dichtung und insbesondere bei Ajgi sind beide Typen der Abstraktion anzutreffen, wobei Ajgi eher den zweiten Typ bevorzugt.

Das Neutrum besitzt nicht nur die Semantik der Verallgemeinerung, sondern auch die Potenz der Abstraktion als Ausdruck einer vorgefassten Idee. Zugleich sind Adjektive im Neutrum ein typologisches Kennzeichen für den russischen philosophischen Text, insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: „das Unausdrückbare“, „das Unbegreifliche“, „das Eigene und das Universale“ usw. Der Versuch, das rationale Bewusstsein mit dem Unbekannten und Unbegreiflichen zu vereinen, führte zur Suche nach adäquaten Formen, als deren ausdrucksvollste sich die Form des substantivierten Adjektivs oder Adverbs im Neutrum erwies. Wenn im Russischen die vom Adjektiv abgeleiteten Bildungen auf das Suffix –ost’, das zur Bildung abstrakter Substantiva verwendet wird, dazu berufen sind, die *Idee* (eidos) zu repräsentieren, so sind die Substantivate auf das Suffix –oe, welches das Neutrum der substantivierten Adjektive anzeigt, dazu verwendbar, das *Wesen* „zu erfassen“, ohne es in einen Begriff zu verwandeln, das, was „weder ein Begriff, noch eine Kategorie, noch eine Idee ist, liegt sowohl jeglichem Begriff, jeglicher Kategorie als auch jeglicher Idee zugrunde“[16].

Die abstrahierende Potenz des Neutrums ist mit dem bestimmten Artikel, z.B. in den romanischen Sprachen, verwandt. Adjektive und Pronomina im Neutrum besitzen potentiell die Möglichkeit, bedeutende Textsegmente, manchmal sogar relativ unabhängig von der formalen syntaktischen Kongruenz, zu abstrahieren (nicht einfach zu abstrahieren, sondern sogar zu konzeptionalisieren, d.h. in einen Begriff zu verwandeln).

In der pantheistischen Poetik Ajgis geht die Genusreduktion gewöhnlich mit der Reduktion der finiten Formen zusammen, mit anderen Worten, das Adverbialpartizip vollzieht die Funktion der Neutralisierung bezüglich der finiten Formen des Verbs, wobei diese Funktion dem Neutrum in Bezug auf die Substantive und Adjektive ähnelt:

ч т о - т о всегда:
называясь **«такое»**[17]

e t w a s immer:
heißend **„ein solches“**

Noch interessanter ist das Modell der iterativen Neutralisierung der anthropomorphen Semantik ohne Genusübergang, d.h. das Modell: „eine solche kluge

---

[16] Лосев (1999, 462-463).

[17] Айги (2001a, S. 13).

Sonne [im Russischen: Neutrum] – SOLCHES“. Dieses Modell demonstriert eine der Folklore entgegengesetzte Bewegung, nicht vom Neutrum zum Maskulinum oder Femininum, sondern vom abhängigen Neutrum zum absoluten Neutrum. Man könnte sogar sagen, dass auf diese Weise gewissermaßen eine Apologie des Neutrums stattfindet:

ХОДЬБА — ПРОЩАНЬЕ

отцвела земляника

отзвучала безлюдно вечерня лесная

и осталось **такое смотрящее умное Солнце**

ТАКОЕ ОСТАЛОСЬ[18]

GEHEN – VERABSCHIEDEN

verblüht ist die erdbeere

verklungen ist menschenleer die abendandacht des waldes

und es blieb **eine solche schauende kluge Sonne**

SOLCHES BLIEB

Die Semantik des Abstrahierens, die im Neutrum liegt, ist auch für den philosophischen Text wichtig. Die Konzeptualisierung der Semantik des Neutrums führt dazu, dass anstelle der traditionellen Opposition „Maskulinum / Femininum“ im philosophischen Text eine reguläre semantische Opposition „Neutrum / Maskulinum“ gegeben ist, vor allem in der Verbindung mit dem Personalpronomen Ich (das Ich, mein Ich vs. ein solcher Ich, Ich als ganzer), wo das Neutrum die Begrifflichkeit und den abstrakten Charakter der Semantik und das Maskulinum die Beziehung mit dem konkreten Individuum, der Persönlichkeit, markieren.

In Sprachen mit ausgedrückter Genusopposition ist die Begrenzung auf die Stufe der Genuskonzeptionalisierung gut zu sehen. Die Genuskonzeptionalisierung führt unausweichlich zu einer anthropomorphen Sicht in mythologischer oder ironischer Variante. Mehr noch, die Genusopposition kann als Opposition gerade des männlichen und weiblichen Geschlechtes gedacht werden, und nicht des männlichen und neutralen oder des neutralen und weiblichen, und das Neutrum verliert allgemein die Möglichkeit irgendeine Opposition zu formieren. Dieses Problem kann man mit den Schwierigkeiten der Übersetzungspraxis vergleichen, wo nach Roman Jakobson den Übersetzer nicht das Fehlen irgendwel-

---

[18] Айги (2001b, S. 39).

cher Kategorien am meisten stört, sondern die Existenz „überflüssiger“ Kategorien[19].

In dem folgenden Text von Ajgi fällt die unkonventionelle Konstruktion „es gibt etwas lichtes e i n e n“ auf, welche eine extreme Genus-Inkongruenz demonstriert, welche nichtsdestoweniger doch nicht auf einen Sprachfehler zurückgeführt werden kann, weil sie nicht regulär ist. Diese bewusst gesetzte Inkongruenz zielt nicht darauf ab, die „Inkorrektheit“ (Ethnizität) der Aussage zu betonen. Es handelt sich nicht um einen Sprachfehler, sondern um eine übersprachliche Konstruktion (oder, in Bezug auf das Russische, um einen semantisch-grammatischen Okkasionalismus).

Wenn in Folkloretexten die Neutralisierung der Opposition von *Neutrum* und *Maskulinum* zur Verwandlung des Neutrums in das Maskulinum geführt hat (Personifikation), so vollzieht sich bei Ajgi die umgekehrte Bewegung, der Übergang (im Unterschied auch zu Sawjalow) nicht vom Neutrum zum Maskulinum, sondern vom Maskulinum zum Neutrum. Das Maskulinum erscheint dem Neutrum untergeordnet, *один* (*der eine*) liest sich als *единое* (*das eine*) (*один=единое, светлое=единое / der eine = das eine, das helle = das eine*), genauer gesagt, *der eine* wird zugleich als *das eine* wahrgenommen (als *Es* und als *Er*). Im Ergebnis ermöglicht die Konstruktion „es gibt etwas lichtes e i n e n“, ein uraltes theologisches Problem auf poetische Weise zu lösen: das Thema des Sakralen neuplatonisch frei von der notwendigen Bindung an eine maskuline Gottheit zu erschließen, ohne aber dabei das Sakrale auf einen reinen Pantheismus zu reduzieren:

И СНОВА – ЛЕС

что за места в лесу? поет их – Бог
и слышать надо – о уже пора! –
их не во времени
а в в ы с ш е м г о л о с е :

где как идея ночь светла
и ясен день как Бога ум:

пусть – так п о ю т с я ! это наше счастье
что т а к их можем представлять! –

но есть – **не только представляемое:**

есть светлое о д и н – в любой поляне:

как важно это для меня! –

то **рода с в е т (одно и то же гласное:**

[19] Vgl.: Якобсон (1978).

поет – во всех местах в лесу
его один и тот же Бог)[20]

UND WIEDER – WALD
was für orte im wald? Es singt sie – Gott
und hören muss man sie – oh, es ist an der zeit! -
nicht in der zeit
sondern in der höchsten Stimme:

wo wie eine idee die nacht licht ist
und klar der tag wie gottes geist:

mögen sie – so gesungen werden! das ist unser glück
dass wir sie uns so vorstellen können! -

aber das ist – **nicht nur ein vorgestelltes**:

es ist das lichte der eine – auf beliebiger lichtung:

wie wichtig dies ist für mich! -

das ist **seiner art licht (ein und dasselbe stimmhafte:**

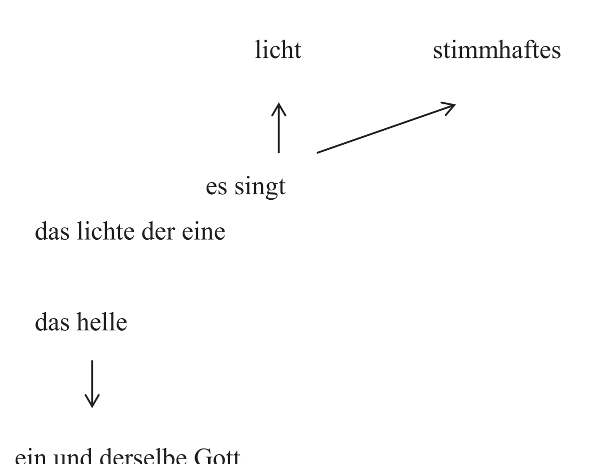
es singt – an allen orten im wald
ein und derselbe Gott)

Bis zu einem gewissen Grade kann man natürlich den Ausdruck *das lichte der eine* rationalistisch deuten, und zwar als Bild für die in der eigenen zitierte fremde Rede, d.h. als Konstruktion mit repräsentierter Rede[21]. Für eine solche Interpretation könnte die graphische Form des Textes sprechen – *der eine* ist gesperrt gedruckt, und für eine Konstruktion mit repräsentierter Rede ist auch die Setzung in Kursiv oder in Anführungszeichen charakteristisch. Diese Konstruktionen führen die fremde Rede mit Hilfe von Adjektiven im Neutrum ein, welche die Zugehörigkeit zur fremden Rede charakterisieren – *твое прости (Dein Verzeih)*, oder den Charakter der Aussprache oder des Klangs – *громкое, хриплое, едва слышимое (das Laute, das Heisere, das kaum Hörbare)* usw. Bei Ajgi könnte dieses auch eine Rede sein, die in der eigenen hörbar ist, wie eine Stimme (helle Stimme), umso mehr als dass Stimme und Stimmhaftes Schlüsselwörter im Text sind (*светлое / das lichte* tritt in diesem Fall als Synonym für *гласное / das Stimmhafte* auf, und beide wiederum als Prädikate *высшего голоса / der höchsten Stimme*). Dies ist ein gewisses „Pseudoergreifen“ der fremden Rede – dessen (der Stimme), was in der Welt gehört werden kann. Eine solche Interpretation würde den Grad des Nichtnormativen der scheinbaren Geschlechtsinkongruenz reduzieren. Dennoch würde auch in diesem Fall die Se-

[20] Айги (1982, S. 130).

[21] Vgl. hierzu: Светлова (2009).

mantik der Konstruktion dasselbe pantheistische Denken widerspiegeln, in welchem das „Ich“ durch die Welt vermittelt bestimmt wird (bei Ajgi wird das „Ich“ durch den „Anderen“ konstruiert – aber der „Andere“ und die Welt sind identisch). Man kann nicht umhin zu bemerken, dass die eine die andere Deutung nicht ausschließt: Obwohl die erste (der Übergang vom Maskulinum ins Neutrum), wie es uns scheint, vorzuziehen ist, ist im nichtlinearen Text Ajgis auch möglich, dass zwei oder mehr Konstruktionen übereinander gelegt werden.



In der traditionellen Poetik nimmt, wie wir sahen, die Hauptlinie der Semantisierung des Genus in dem Paar *Neutrum-Maskulinum* die Überwindung dieser Opposition und die Rückkehr zur gewöhnlichen Opposition *Maskulinum-Femininum* an. Im Russischen ist dies besonders leicht erreichbar in solchen homonymen Formen[22] wie *zu ihm, von ihm, mit ihm,* d.h. in allen Formen des indirekten Kasus des Personalpronomens *es*. Im Minimalkontext «Солнце – *я* ***о нем*** все время думала» („Sonne [Neutrum] – ich habe die ganze Zeit an sie [im Russischen 6. Kasus, der für *es* und *er* gleich ist] gedacht“) impliziert der indirekte Kasus «о нем» / „an sie“ [auf Russisch *es/ihn*] in Verbindung mit dem Femininum des Verbs eine Personifikation.

Ähnliche Minimalkontexte sind besonders ausdrucksstark in der Position von Überschriften. Diese Minimalkontexte sind in der Lage, eine Idee des Zusammenfalls von Femininum und Maskulinum auszudrücken, die vergleichbar ist mit *светлое один (das lichte der eine)*. Ajgis Überschrift «И: ОБ УХОДЯЩЕМ» („Und: Über das /den Weggehenden“), in der der gleichklingende Kasus

[22] „Ausschließlich bedeutsam wird die Tatsache der Homonymie indirekter Kasusformen bei dem Personalpronomen ‚er‘ und ‚es‘ [im Russischen]: Solche Formen werden im Kontext der Anthropomorphisierung zum Mittel einer suggestiven Maskulinisierung der Sonne [im Russischen]“ (Гин 1992, S. 105).

erlaubt, das Subjekt zugleich als „den Weggehenden“ und „das Weggehende“ wahrzunehmen, realisiert faktisch den Traum Simon Franks davon, dass die Sprache über eine grammatische Form verfügen würde, welche die Idee des „Unbegreiflichen“ zugleich in maskuliner und in neutraler Form ausdrücken könnte («Непостижимый», «Непостижимое»):

> *Непостижимое* есть вместе с тем и *Непостижимый*. И только по бедности языка, не знающего особой флексии для *всеобъемлющего* и *всеопределяющего* характера той реальности, которая здесь предносится нашей мысли, *мы вынуждены делать выбор между одной из двух флексий*, применяемых для обозначения двух привычных нам родов бытия […].[23]
>
> *Das Unbegreifliche* ist zugleich auch *der Unbegreifliche*. Und nur aufgrund der Armut der Sprache, die keine besondere Flexion für den *allumfassenden* und *allbestimmenden* Charakter dieser Realität kennt, welche hier unserem Gedanken vorschwebt, *sind wir gezwungen zwischen zwei Flexionsformen auszuwählen*, welche für die Bezeichnung der beiden für uns gewöhnlichen Genera des Seins verwendet werden […].

Interessant ist, dass die Philosophen sogar über die nicht unbedingte Notwendigkeit der Semantisierung der sprachlichen Opposition von Maskulinum und Femininum für die Gestaltung des philosophischen Textes reflektieren; so klingt in einer Aussage Sergei Bulgakows das Verständnis des Genus als in der Sprache der Philosophie im Unterschied zur Normalsprache nicht besonders bedeutsame Kategorie an:

> Вообще категория рода есть уже известный психологизм в онтологическом определении имени существительного […] И уже не всеобщий характер этой категории освобождает нас от необходимости придавать ей всеобщее значение.[24]
>
> Allgemein ist die Kategorie des Genus ein bereits bekannter *Psychologismus* in der ontologischen Bestimmung des Substantivs […] Und der keineswegs allgemeine Charakter dieser Kategorie befreit uns von der Unabdingbarkeit, ihr eine allgemeine Bedeutung beizulegen.

Eine solche Deutung ist für das ontologische Verständnis des Substantivs im russischen philosophischen Text charakteristisch.

Machen wir ein kleines Experiment, sehen wir uns folgenden Kontext an:

> и свет не открывается
> **смотрящего** всегда!
>
> Und das licht öffnet sich nicht
> des immer **schauenden**!

Wenn wir uns diesen Kontext einzeln ansehen, dann kann man aufgrund des Verschweigens sagen, dass *смотрящего (des schauenden)* sich auf das Agens bezieht und dieses entsprechend maskulin ist (der, der sieht), jedoch wenn wir die Aussage in den Kontext des ganzen Gedichts versetzen, dann stellt sich her-

[23] Франк (1990, S. 485).

[24] Булгаков (1999, S. 76).

aus, dass das ursprünglich *смотрящее (schauende)* im Neutrum steht, und dass es Ajgi weiter dank der Formen des indirekten Kasus gelingt, eben eine Einheit von Gott [im Russischen Maskulinum] und Gottheit [im Russischen Neutrum] zu realisieren (vgl. *Непостижимый и Непостижимое / der Unbegreifliche* und *das Unbegreifliche* bei Frank):

смотрящее
всегда **перестает**:

и день! и мир!

единственное есть
непрекращающее –

по его ли облику
душа скользит:

как прах! –
и свет не открывается
смотрящего всегда![25]

das schauende
hört immer **auf**:

und der tag! und die welt!

das einzige ist
nichtzuendegehendes -

ob über seine gestalt
die seele gleitet:

wie staub! -
und das licht öffnet sich nicht
des immer schauenden!

Im Unterschied zur Semantisierung der Opposition *Maskulinum – Femininum*, die immer zu einer Personifikation führt und auf diese oder andere Weise das Spiel der Geschlechter und Genderübergänge verkörpert, eröffnet die Opposition *Neutrum – Maskulinum* die Möglichkeit, die Genderthematik zu überwinden. Es ist charakteristisch, dass sich bei Ajgi das Neutrum nicht nur mit dem Maskulinum verbindet, sondern auch mit dem Femininum, zum Beispiel in komplexen Wortverbindungen mit Bindestrich.

Die Bindestrichbildungen mit zwei Substantiven, von denen das eine gewöhnlich als Apposition angesehen wird, von der Art wie, auf Deutsch wörtlich nachgeahmt: *осетин-извозчик (der Ossete-Kutscher;* auf Deutsch eigentlich – der

---

[25] Айги (1982, S. 118).

ossetische Kutscher)*, сорока-воровка (die Elster-Diebin;* auf Deutsch eigentlich – die diebische Elster) kongruieren meistens im Genus; Fälle mit Inkongruenz sind selten: *сено-солома* (Heu-Stroh [im Russischen Neutrum und Femininum]) (Tautologie), *рыба-меч* (Schwert-Fisch [im Russischen Femininum und Maskulinum]) (Lehnübersetzung), *ракета-носитель* (Raketen-Träger [im Russischen Femininum und Maskulinum]) (Terminus). Sogar in der Terminologie bestimmt die zusätzliche Kategorie des Genus die automatische Wahrnehmung in einem vorgegebenen kognitiven Rahmen, z.B. impliziert *государство-агрессор* (*Aggressor-Staat* [im Russischen Neutrum und Maskulinum]) unausweichlich eine maskuline Personifikation.

Für Ajgi charakteristisch sind nicht nur Verbindungen von Femininum und Maskulinum im Bindestrichmodell (как с о н звучит? // **идеей-гулом** / wie klingt der traum? // **wie ideen-lärm** [im Russischen: Femininum-Maskulinum]), sondern auch freie Genusübergänge vom Maskulinum zum Femininum und umgekehrt. Zum Beispiel wird zuerst eine Kongruenz im Maskulinum gegeben: *особенном-конторе-сне (dem besonderen-kontor[Femininum im Russischen!]-traum),* und dann wird weiter die Opposition neutralisiert – *как бы в конторе некой (gleichsam in einem gewissen kontor)*:

и в том **непреходящем**
закрытом словно место для проверок:

особенном-конторе-сне:

во сне:

как бы в **конторе некой**[26]

Und in diesem **nichtvorübergehenden**
verschlossenen gleichsam ein ort für überprüfungen:

dem besonderen-**kontor[Femininum im Russischen!]**-traum:

im traum:

gleichsam **in einem gewissen kontor** [s.o.]

Die Verbindung von Neutrum und Femininum tritt in manchen Fällen unter dem Patronat des Femininums auf (*есть* ***униженье-боль****! – она уже не действует // хотя совсем не* ***израсходована****! / es gibt* ***erniedrigung*** [Neutrum]-***schmerz*** [Femininum]! – er [im Russischen als Femininum auf Schmerz bezogen] *wirkt schon nicht mehr // obgleich* ***er [auf Russisch Femininum]*** *gar nicht* ***aufgebraucht*** *ist!*), wobei interessant ist, dass sogar in den Fällen, wo das Femininum

[26] Айги (1982, S. 169).

scheinbar dominiert, der Kontext erlaubt, den ganzen Komplex auch auf das Neutrum zu beziehen:

после белого поля – широкого нашего –
постепенно чужого
перекладина – издали наша – а пока я бунтую – моя

и царсово-садо **бело на юру**

сарабанда-пространство
чистая без удара и опять без удара
...
опять к тому же часу
к пробужденью:

светло
– **поляною-страданием**! –
недвижимо
и ясно – **нескончаемо**![27]

nach dem weißen feld – unserem breiten -
allmählich fremden
querbalken – von weitem unser – [im Russischen: Femininum] – aber solange ich rebelliere – meiner

und königreichlich-gartenhaft **weiß auf der höh** [im Russischen: Neutrum]

die sarabande-raum [im Russischen: Femininum-Neutrum]
sie rein ohne schlag und wieder ohne schlag
[…]
wieder zu eben der stunde
zum erwachen:

hell [im Russischen: Neutrum**]**
- vor lichtung-leiden! [im Russischen: Femininum-Neutrum] -
unbeweglich [im Russischen: Neutrum]
und klar – **endlos** [im Russischen: Neutrum]!

Die Aufhebung der üblichen Genusoppositionen bei Ajgi eröffnet die Möglichkeit der Aufhebung des Verbots auf der Ebene der Abstraktion.

Es bildet sich eine Hierarchie: Dank des Abstraktionspotentials, über welches das Neutrum verfügt, steht es über dem Maskulinum und dem Femininum.

Der Bilingualismus erlaubt auf neue Weise die Konzeptionalisierung einer Kategorie, die in der Muttersprache des Dichters fehlt.

Der Bilingualismus erlaubt die Kategorie loszulösen und sie in eine gewisse geistige Anschauung zu verwandeln, in eine Abstraktion, d.h. das Verbot auf der

[27] Айги (1982, S. 45).

Ebene des Abstrahierens aufzuheben. Interessant ist, dass bereits L.V. Schtscherba davon sprach, dass für einen bilingualen Sprecher bei kontrastiver Zweisprachigkeit eine „Befreiung des Denkens aus der Gefangenschaft des Wortes“[28] möglich sei.

Das dichterische und philosophische Bild des „Sprachgitters“, welches z.B. bei Celan erscheint, wurde hauptsächlich, beginnend bei Mallarmé, als Gitter der Syntax verstanden. Das Bild der Sprache selbst in Gestalt des Gitters spiegelt das strukturelle (saussuresche) Denken zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Bilingualismus nimmt weniger einen gewollten Kampf mit dem Gitter auf (die Überwindung von Konstruktionen, vorgegebenen Oppositionen), als dass er vielmehr ein grundsätzlich anderes Niveau der Freiheit von der Sprache, von ihrer Idiomatizität und Klischeehaftigkeit, erreicht. Dennoch kann auch der bewusste Kampf natürlich zu den dichterischen Strategien eines bilingualen Sprechers gehören.

In diesem Sinne fällt es dem bilingualen Dichter leichter, die Maximen Mallarmés zu erfüllen. Er löst auch die philosophische Aufgabe der Befreiung des Denkens von der Sprache leichter, welche Waleri Podoroga „Kampf mit der Sprache“ genannt hat[29].

Wenn man die Idee des Zwangs durch die Sprache unter dem Einfluss der Interaktion mit der Sprache einer nichtverwandten Struktur weiterentwickelt, dann erscheint der „Zwang“ zugleich als Suche nach Potentialität.

Die Sprache des großen bilingualen Dichters Ajgi besitzt ein höheres Abstraktionspotential nicht nur als die allgemein verwendete Sprache, sondern auch als die Sprache der Dichtung seiner Zeit.

[28] Щерба (1974, S. 317).

[29] Vgl.: Подорога (1995).

Literatur

Айги, Г (1982): Отмеченная зима. Париж.

Айги, Г. (2001a): Продолжение отъезда. М.

Айги, Г. (2001b): Разговор на расстоянии. СПб.

Булгаков, С.Н. (1999): Философия имени. СПб.

Гин, Я.И. (1992): Поэтика грамматического рода. Петрозаводск.

Гин, Я.И. (1996): Проблемы поэтики грамматических категорий: избранные работы. СПб.

Завьялов, С. (2003): Мелика. М. (= http://www.vavilon.ru/texts/prim/zavyalov2-4.html; [17/02/2014].)

Лосев, А.Ф. (1999): Сáмое самó: Сочинения. М.

Маяковский, В. (2002): Стихотворения. М

Подорога, В.А. (1995): Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. М.

Светашова, Ю.А. (2009): Конструкция с репрезентируемой речью: структура, семантика, функционирование: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.

Скидан, А. (2013): Сумма поэтики. М.

Сологуб, Ф.К (2000): Собрание сочинений в восьми томах. Том 2, М.

Соснора, В. (1998): Верховный час. Стихи. СПб.

Щерба, Л.В. (1974): Языковая система и речевая деятельность. Л.

Якобсон, Р.О. (1978): О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. / Отв. ред. В.Н.Комиссаров. М. 16-24.

Übersetzt aus dem Russischen von Henrieke Stahl.

Svetlana Kirschbaum (Bochum)

Algebra und Harmonie: Sergei Schestakows Gedicht *она произносит: лес* [sie sagt: wald]

Autorenporträt: Sergei Schestakow

Der Autor des hier zu besprechenden Gedichtes „sie sagte: wald“, Sergei Schestakow (Сергей Алексеевич Шестаков), wurde 1962 in Moskau geboren. 1984 absolvierte er die mechanisch-mathematische Fakultät der Moskauer Lomonossow-Universität (MGU) und arbeitete als Geologe und Ingenieur. Momentan wohnt er in Moskau und unterrichtet Mathematik in der Schule. Bisher sind von ihm fünf Gedichtbände erschienen: «Стихотворения» [Gedichte][1] (1993), «Стихотворения» [Gedichte] (1997), «Непрямая речь» [Indirekte Rede] (2007), «Схолии» [Scholien] (2011), «Другие ландшафты» [Andere Landschaften] (2015).[2] Der relativ großen Zahl der Lyrik-Liebhaber ist Schestakow durch seinen vorletzten Gedichtband «Схолии» [Scholien] bekannt geworden, der zu einem, auch mehr oder weniger kommerziellen, Erfolg wurde.[3] Der Band ist in drei Teile gegliedert und beinhaltet die neuen Gedichte aus den Jahren 2007–2011 sowie Gedichte aus den alten Sammlungen, die zu neuen Zyklen zusammengestellt wurden (insgesamt 115 Gedichte). Ein Scholion ist eine Art antiker bzw. mittelalterlicher Kommentar, der die schweren und unklaren Stellen in einem Text erläutern soll und am Rande der Handschrift bzw. zwischen den Zeilen eingetragen wird[4]. Als Epigraph zum ersten Teil des Gedichtbandes gibt Schestakow ei-

[1] Hier und im Weiteren: Übersetzung von mir, S.K.

[2] Da Schestakow, soweit es sich herausfinden lässt, noch nie im Zentrum des wissenschaftlichen Interesses stand, soll der vorliegende Beitrag eine erste Bekanntschaft mit dem Autor anbieten bzw. mögliche Richtungen einer zukünftigen Schestakow-Forschung skizzieren; er erhebt dementsprechend keinen Anspruch auf Vollständigkeit. An dieser Stelle muss ein herzlicher Dank an Marion Rutz und Henrieke Stahl ausgesprochen werden, für das aufmerksame Lesen des vorliegenden Beitrages sowie für ihre konstruktive Kritik und anregenden Bemerkungen.

[3] 2011 nahmen «Схолии» mit 66 verkauften Exemplaren (Auflage 500 Ex.) den ersten Platz im Rating des Moskauer Buchladens «КнигИ в Билингве» ein. Zum Vergleich befand sich die wesentlich bekanntere Natalja Gorbanewskaja (1936–2013) mit ihrem Gedichtband «Штой-то» [Irgendwas] auf dem dritten Platz (33 verkaufte Exemplare) im Rating (vgl. http://kult-info.ru/novosti/762/ [11.04.2016]).

[4] Vgl.: Ueding (1998, S. 1180 f.).

ne Erklärung des Begriffs Scholion, indem er eine (noch nicht identifizierte) Person I.M. zitiert:

> […] Всякое высказывание – неважно, каким материалом и формами оно оперирует – не более чем схолия, попытка увидеть и запечатлеть [...] меняющийся, ускользающий облик [истины – S.K.] […] (S. 11).
>
> Jede Äußerung, unabhängig davon, mit welchen Materialien und Formen sie operiert, ist kaum mehr als ein Scholion, ein Versuch, die sich verändernde, entschlüpfende Gestalt der Wahrheit zu erkennen und zu fixieren [...].

Somit wird mit dem Titel des Gedichtbandes das Verständnis der darin beinhalteten Gedichte als Kommentare zur Wahrheit und breiter zur Wirklichkeit vorgegeben, was unter anderem ihre potenziellen Ansprüche auf endgültige Urteile herabsetzen soll.

Als Außenbeobachter ist man genötigt, Schestakows Beruf als Mathematiker, der als Ausdruck seines Willens interpretiert werden kann, und seine Berufung als Dichter, die eher den transzendenten Kräften zugeschrieben wird, auseinanderzuhalten.[5] Die als exakt geltende Sphäre der Mathematik – Zahlen, Algorithmen, Formeln – wird vorprogrammiert mit Ratio verbunden. Dadurch lässt sich bei dem (zumindest) russischen Lesepublikum die Assoziation mit Puschkins Antonio Salieri, dem latenten Rivalen Mozarts,[6] nicht vermeiden, der „die Harmonie mit der Algebra prüfte“[7]. Die Gegenüberstellung des emotional-spontanen, genialen Mozart und des angeblich vernünftigen „Handwerkers“ Salieri ist vielmehr allegorisch zu verstehen – letztendlich resultiert die Harmonie aus der Befolgung der Gesetze und der Berechnung. Die Figur des Puschkin’schen Salieri weist aber zusätzlich eine negative Konnotation auf, da er laut Puschkins Tragödie Mozart ermordet hat. Nicht zuletzt darum versuchte Gennadi Kanewski, Schestakow aus dem russischen Salieri-Diskurs herauszuholen; der Vergleich an sich erweist sich allerdings trotz oder sogar dank dieses Versuchs als signifikant:

> [Ш]естаков – математик, но стихи его – абсолютно не просчитанные, не исчисленные, а если гармония в них и поверена алгеброй, то это – алгебра человеческого дыхания, текущей воды, движущегося воздуха (Kanevskij 2011).
>
> Schestakow ist zwar ein Mathematiker, seine Gedichte aber sind nicht durchgerechnet oder wohlkalkuliert, und selbst wenn deren Harmonie durch die Algebra geprüft wird, so ist es die Algebra des menschlichen Atems, des fließenden Wassers und der sich bewegenden Luft.

Die berufliche Tätigkeit Schestakows ruft noch eine Opposition ins kollektive Gedächtnis des russischen Lesepublikums zurück, die parallel zur Puschkinschen Dichotomie der Unberechenbarkeit eines Genies und der harten rechneri-

---

[5] Eine Frage wäre, ob Schestakow selbst diese Trennung für legitim und akzeptabel hält. Möglicherweise könnten die von ihm geschriebenen mathematischen Handbücher diese Frage beantworten helfen.

[6] Vgl. «Моцарт и Сальери» [Mozart und Salieri] (1830).

[7] Пушкин (V, S. 306).

schen Arbeit eines Handwerkes auftritt: Das ist die beinahe klassisch gewordene apollinisch-dionysische Entgegensetzung, die die russische Wahrnehmung des Dichterischen bis heute prägt. Diese Opposition, die von den Symbolisten, die sie ihrerseits von Nietzsche übernommen haben, popularisiert wurde, ist für ‚Apollonisten' weit positiver beladen als die von Mozart und Salieri. Wenn es Kanewski um die Relativierung des Mathematischen zugunsten des Poetischen ging, so zeichnet Jewgeni Nikitin, der die Lesung der Dichter-Mathematiker in Moskau besuchte, an der auch Schestakow teilgenommen hat,[8] eine Trennlinie zwischen den beiden ‚Extremen' und erklärt das mathematische Element als grundlegend für die Poetik des dichtenden Mathematikers:[9]

> При внешнем отсутствии сходства между поэтиками участников мне подумалось, что для математического склада ума должно быть характерно четкое моделирование пространства в тексте: понятно, что находится, где и как соотносится – вот дерево, вот птица, вот тень пересекает линию стены и т.д. И в этом, а также некоторой легкости, выстроенности текста должен проявиться аполлонизм математика, в отличие от иррациональных, дионисийствующих гуманитариев.[10]
>
> Bei dem äußerlichen Fehlen von Ähnlichkeit zwischen den Poetiken der Teilnehmer fiel mir ein, dass für die mathematische Mentalität eine genaue Modellierung des Raums im Text charakteristisch sein soll: Es ist klar, was sich wo befindet und in welchem Verhältnis es [zu anderen Elementen – S.K.] steht – hier ist ein Baum, da ist ein Vogel und da durchkreuzt ein Schatten die Wandlinie usw. Darin, aber auch in der gewissen Leichtigkeit, in der Strukturierung des Textes, soll sich der Apollonismus eines Mathematikers zeigen, im Gegensatz zu den irrationalen, dionysierenden Geisteswissenschaftlern.

Im Gegensatz zu Nikitin wies Jewgenija Veschljan, die ebenfalls Zeugin dieser experimentellen poetischen Veranstaltung war, auf die Gemeinsamkeit zwischen Poesie und Mathematik hin:

> Математика – это ведь не набор действий, и не образ жизни. Она – язык и образ мысли. Как поэзия. И в этом математика на поэзию похожа.[11]
>
> Mathematik ist doch nicht bloß eine sinnlose Reihenfolge von Rechenarten, und sie ist auch keine Lebensweise. Sie ist eine Sprache und eine Denkweise. Wie

---

[8] Im Oktober 2012 startete die literaturträgerische Gruppe «Культурная инициатива» [Kulturelle Initiative: Danil Fajsow, Juri Zwetkow] eine neue Reihe poetischer Lesungen mit dem Titel „Kollegen". Laut ihrem Konzept sollen Dichter, die den gleichen Beruf ausüben, zusammen auftreten. Den ersten Abend eröffneten die Dichter-Mathematiker. Neben Schestakow haben auch Wladimir Aristow, Jewgeni Bunimowitsch, Wladimir Gubajlowski und Leonid Kostjukow daran teilgenommen.

[9] Ein weiteres Oppositionspaar bildet ITR (die Abbreviatur ИТР stammt von «инженерно-технический работник» [ingenieur-technische Fachkraft]) vs. Geisteswissenschaftler, das von Mark Lipovetsky vorgeschlagen wurde und sich auf die Diskussion zwischen den „Physikern" und „Lyrikern" stützte, die von sowjetischen Intellektuellen in den 1960er Jahren geführt wurde (vgl. Липовецкий 2010).

[10] Никитин (2013).

[11] Вежлян (2013).

auch die Poesie. Und eben darin besteht die Ähnlichkeit zwischen der Mathematik und der Poesie.

Aber auch sie konstatierte den Einfluss des mathematischen Backgrounds der aufgetretenen Dichter auf ihre Poetik:

Была в этом какая-то особая рациональность, почти не схватываемая, вызванная привычкой любую мысль доводить до конца (ebd.).

Darin zeigte sich eine besondere, fast nicht fassbare Rationalität, die von der Gewohnheit bedingt wurde, jeden Gedanken bis zu Ende zu führen.

Dabei ist die wertvolle „Gewohnheit", die Gedanken gründlich zu fassen und zu formulieren, nicht nur die Tugend der Mathematiker, sondern auch der Philosophen. Deswegen verwehrt sich Kanewski verständlicherweise auch dagegen, dass Schestakows philosophische Intentionen als rational verstanden würden:

[Ш]естаков – из редких авторов, в текстах которых философия и лирика соединяются абсолютно органично, на уровне дыхания, а не на уровне «головных конструкций».[12]

Schestakow gehört zu den seltenen Autoren, in dessen Texten sich Philosophie und Lyrik absolut organisch verbinden, auf der Atemebene und nicht auf der Ebene der „Kopfkonstruktionen".

Indirekt wird damit dem Dichter die Fähigkeit, seine Gedanken zu Ende zu führen, abgesprochen, was seinerseits auf das immer noch lebendige ‚Salieri-Syndrom' hinweist.

Die von Kanewski befürchteten „Kopfkonstruktionen" lassen sich aus anderer Perspektive als eine gute rhetorische und stilistische Qualifikation benennen. In dieser Hinsicht sind solche Dichter wie Fjodor Tjuttschew (1803–1873) oder Ossip Mandelstam (1891–1938) ebenfalls „Mathematiker".[13] Letztendlich scheute die mehr ans Herz als an die Vernunft appellierende deutsche Romantik, deren (geistiger) „Vertreter" auch Tjuttschew war,[14] die Verbindung des Poetischen mit dem Rhetorischen sowie der Kunst mit der Wissenschaft nicht. In Mandel-

[12] Каневский (2011).

[13] Eine der auffallenden Allusionen auf Mandelstam in den «Scholien» bietet das Gedicht «белый песок усыпан дарами сплошь...» [der weiße Sand ist völlig mit Gaben überschüttet]: «[...] и ты, хмелея, / воздух густой, как воду живую пьешь, / неженка, лежебока, дичок, медея» [und du, berauscht, trinkst die dicke luft wie das wasser des lebens, / du, verzärtelte, faulenzerin, wildling, medea] (S. 131). Vgl. das Gedicht Mandelstams «Куда как страшно нам с тобой...» [Wir haben so große Angst…] (1930), das seiner Frau gewidmet ist: «Ох, как крошится наш табак,/ Щелкунчик, дружок, дурак!» [Oh wie bröckelt unser Tabak ab, / Nussknacker, Freundchen, Dummkopf!] (Мандельштам 2001, S. 125). Die Genese (in der Terminologie Juri Tynjanows) der Poetik Schestakows bzw. ihre vermutliche intertextuelle Verwurzelung in der Poetik Mandelstams und breiter des Akmeismus fordert eine selbstständige Analyse, in deren Rahmen die von Marion Rutz in einem privaten Brief geäußerte Hypothese, Schestakow sei ein Neo-Akmeist, überprüft werden könnte.

[14] Siehe Wladimir Toporow, der Tjuttschew als „einen deutschen Romantiker, der auf Russisch schrieb", bezeichnete («Немецкий романтик, писавший по-русски»; Топоров 1990, S. 54).

stams Gedicht „Notre Dame“ (1912) betrachtet der lyrische Held, den man des programmatisch-akmeistischen Charakters des Textes wegen mit dem Autor selbst gleichsetzen kann, die berühmte Pariser Kathedrale. Er stellt fest, dass die innere Leichtigkeit der Gewölbe von außen durch die Kraft der Strebebögen ermöglicht wird, die dafür sorgen, dass die schwere Masse die Wände nicht zerstört. Diese Erkenntnis inspirierte den beobachtenden Dichter Mandelstam dazu, „aus der feindseligen Schwere“ (dichterisch) auch „etwas Schönes“ zu schaffen.[15] Die im Gedicht Mandelstams manifestierte Parallelität der Architektur und der Poesie setzt somit einen Ingenieurgedanken, eine „Kopfkonstruktion“ auch in der Dichtung voraus und weist darauf hin, dass auch die Schönheit eine Sache der Berechnung ist.[16]

Schestakow selbst zeigt eine ambivalente Haltung gegenüber dem handwerklich-apollinischen Verständnis der Dichtung. In seinem Gedicht «Литературное мастерство» [Literarische Meisterschaft] verurteilt der lyrische Held, der Dichter mit „einer genug entwickelten poetischen Muskulatur“ (S. 60)[17], diejenigen, die die Genauigkeit der Reime «мир» [Welt] und «ты» [du] sowie «ты» [du] und «жизнь» [Leben], die Wörter, die sich nach den handwerklich-poetischen Regeln nicht reimen, nicht sofort zu erfassen imstande sind. Eben darin besteht offensichtlich das literarische Können, das sich nicht allein durch „poetische Muskulatur“ erblicken lässt; die „poetische Muskulatur“ erweist sich dennoch als Voraussetzung für «литературное мастерство». In einem anderen Gedicht macht Schestakow sich lustig über das poetische Instrumentarium: Metapher, Synekdochen, das nach seiner Sicht mehr zum Arsenal eines Intellektuellen, als eines mit Gefühlen überfüllten Menschen gehören: «а и в правду не стать ли интеллектуалом – / метафоры к бою, синекдохи наголо» (S. 111) [und in der tat, soll ich vielleicht zu einem intellektuellen werden – / die metaphern bereit zum kampf, die synekdochen blank].

Dass das Schreiben der Gedichte an sich zum Thema der poetischen Reflexionen Schestakows wird, verrät jedoch sein professionelles Herangehen an Schaffensprozesse. Vgl. in dieser Hinsicht Tjuttschew, der sich bewusst als einen Dilettanten positionierte und in seinen Schriften weder das Schaffen allgemein noch die formal-technische Gestaltung des Gedichtes thematisierte. Im Gegensatz dazu widmete Puschkin – der Gründer des professionell-dichteri-

---

[15] «Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из *тяжести недоброй* / И я когда-нибудь прекрасное создам» (Мандельштам 2001, S. 49, Kursiv S.K.). [Je aufmerksamer ich, Festung Notre Dame, deine ungeheuerlichen Rippen betrachtete, desto häufiger glaubte ich, aus *der feindseligen Schwere* auch mal etwas Schönes schaffen zu können.]

[16] Vgl. auch das weitere ‚architektonische‘ Gedicht Mandelstams «Адмиралтейство» [Admiralität]: «[...] красота – не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра» (ebd., S. 53) [(…) die Schönheit ist keine Laune eines Halbgottes, / Sondern das Raubvogelaugenmaß eines einfachen Tischlers].

[17] «Достаточно развитая поэтическая мускулатура».

schen Diskurses in Russland[18] – zahlreiche Texte sowohl seinem Dichterdasein als auch dem Gemachtsein der Dichtung.[19] Die Quintessenz von Schestakows Lyrikverständnis bildet allerdings das Gedicht «вся ты, музыка, из пустот...» (S. 76) [Musik, du bist gänzlich aus Leerstellen…], laut dem die lyrischen Texte nicht im Akt des Lesens erfasst werden können: «И стихи не то, что читается / (что читается – вычитается).» [Und die Gedichte sind nicht das, was gelesen wird/ (was gelesen wird, wird subtrahiert).] Den eigentlichen Sinn des Gedichtes bildet somit die nach dem Lesen gebliebene „Winterluft der Transsubstantiation“ [«зимний воздух пресуществления»]. Die Verwandlung der materiellen Substanz des Gedichtes – Wörter, poetische Regeln – in eine sakrale Botschaft findet durch die mathematische Operation des Subtrahierens von allem Materiellen aus dem Text statt. Die mathematische Metapher weist dabei in einer spielerischen Weise auf die berufliche Tätigkeit des Autors hin.

Ein weiteres Beispiel für den spielerischen Umgang mit dem Thema des Versagens des Poetisch-Handwerklichen vor dem Antlitz der Emotional-Irrationalen erlaubt sich Schestakow in einem Liebesgedicht, in dem sich der lyrische Held für unfähig erklärt, über seine Liebe „gereimt zu zwitschern“[20] (S. 129). Das spielerische Element besteht darin, dass er seine Liebeserklärung eben in Reimen „zwitschert“, obwohl er diese Tatsache durch eine Art verschränkten Reim (abcd abcd) zu vertuschen versucht. Die Distanz zur textuellen Fixierung der Liebe, die der lyrische Held Schestakows (manchmal selbstironisch) hält, zeigt sich auch in seinem Misstrauen gegenüber dem (zumindest lauten) Wort, dieses Gefühl adäquat ausdrücken zu können.

Das Gedicht, das zum Gegenstand des vorliegenden Beitrags geworden ist, balanciert, wie kein anderes Liebesgedicht Schestakows, an der Grenze zwischen der Stille und dem Sprechen sowie des Apollinischen und des Dionysischen. Im Weiteren soll gezeigt werden, wie diese Elemente miteinander korrelieren und ob und wie sie einander ergänzen und/oder kompensieren.

---

[18] In Puschkins Gedicht «Разговор книгопродавца с поэтом» [Gespräch zwischen Buchhändler und Dichter] (1824) spricht zwar eben der Buchhändler die aphoristische Formel des pragmatisch-modernen Dichtungsverständnisses aus: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать» [Die Inspiration ist nicht zum Verkaufen, / Man kann aber wohl ein Manuskript verkaufen]; der Dichter zeigt sich letztendlich damit einverstanden (Пушкин II, S. 179).

[19] Das Paradebeispiel bzw. die Kulmination der Puschkin’schen Selbstdarstellung als Dichter bietet das Gedicht «Памятник» [Monument] (1836). Vgl. auch seine Dekonstruktion des Poetischen am Anfang zu «Домик в Коломне» [Ein Häuschen in Kolomna] (1830): «Четырехстопный ямб мне надоел» [Der vielfüßige Jambus langweilt mich] (Пушкин IV, S. 234).

[20] «Я прочирикал бы это [ich liebe dich – S.K.] в рифму, если б умел».

Schöpferische Kraft des Wortes und Liebesstille: Das Gedicht „sie sagt: wald...“

она произносит: лес,– и он превращается в лес
с травой по колено, с деревьями до небес,
и входит она в свеченье зелёных крон,
и лес обступает её с четырёх сторон,
она произносит: свет,– и он превращается в свет,
и нет никого на свете, и слова нет,
и облако белой глиной сворачивается в клубок
пока еле слышно она произносит: бог...

Сергей Шестаков[21]

sie sagt: wald,– und er verwandelt sich in wald
mit dem gras bis zum knie, mit bäumen bis zum himmel,
und sie tritt ins leuchten der grünen kronen ein,
und sie wird vom wald von vier seiten umringt,
sie sagt: licht,– und er verwandelt sich in licht,
und es gibt niemand auf der welt, und es gibt kein wort,
und die/eine wolke wie ein weißer lehm kauert sich in einem knäuel zusammen
während sie kaum hörbar sagt: gott...

Sergei Schestakow

Das Gedicht „sie sagt: wald...“ eröffnet den Zyklus «короткие стихотворения о любви» [kurze gedichte über die liebe]. Nach Meinung Reinhard Iblers ist die russische zyklische Dichtung, die „ihren absoluten Höhepunkt“ im Schaffen der Symbolisten fand und „mit großer Konsequenz“ von den Akmeisten durchgeführt wurde, durch ein Streben nach „Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit“ bedingt[22]. Die zyklische Anordnung der Gedichte dient Schestakow dazu, das Thema bzw. die Motive näher und tiefer zu betrachten bzw. darzustellen, die aber auch außerhalb des Zyklus immer wieder aufgegriffen werden. Die relativ kleine thematische sowie bildlich-lexikalische Auswahl in Schestakows Gedichten lässt ihn mit Tjuttschew vergleichen, dessen ohnehin nicht besonders großes poetisches Werk durch sich wiederholende Motive charakterisiert ist.

Nach dem Eindruck von Anna Kusnezowa haben die meisten Gedichte von «Схолии» den Tod zum Thema[23], was nicht zuletzt durch den umfangreichen Gedichtzyklus (16 Texte) «материнский реквием» [Mutters Requiem] bedingt sein könnte.[24] German Wlasow fügte eine thematische Ergänzung hinzu, indem

[21] Шестаков (2011, S. 105). Schestakows «Схолии» werden im Folgenden nur mit der Seitenangabe direkt im Text versehen.

[22] Ibler (2006, S. XVI).

[23] Кузнецова (2011).

[24] In der 2011 von «Культурная инициатива» organisierten poetischen Lesung, an der die Autoren der bei «КнигИ в Билингве» meist verkauften Bücher teilgenommen haben, las Schestakow eben seinen Zyklus «материнский реквием» vor, den er explizit als für ihn sehr wichtig bezeichnete (vgl. www.youtube.com/watch?v=IiDM-1q_ewk [11.04.2016]).

er die Texte Schestakows als durchdringende Gedichte über Tod und Liebe bezeichnete («пронзительные стихи о любви и смерти»[25]). Das Thema Liebe dominiert in der Tat im Gedichtband, was sich wiederum auf der strukturellen Ebene in dem noch umfangreicheren Zyklus (33 Texte) «короткие стихотворения о любви» [kurze gedichte über die liebe] widerspiegelt. Die Liebe und der Tod kreuzen sich in vielen Gedichten Schestakows, was ihnen eine tragische Komponente verleiht.[26] Deswegen kann man die Bemerkung Anna Kusnezowas, die Scholien-Gedichte seien hell, luftig und entbehrten der Dramatik («светлы, воздушны и лишены драматизма»[27]), als nur eine der möglichen Rezeptions-Varianten betrachten. Schestakows Wahrnehmung der Welt als Gefängnis[28] lässt sich nur bedingt als „hell" bezeichnen. Die Epitheta „hell" und „luftig" lassen sich dennoch unproblematisch synonym durch „transparent" ersetzen: Sie bezeichnen zwar die emotionale Färbung der Texte Schestakows, weisen aber auch auf deren klaren Aufbau hin (was aber auf keinen Fall inhaltliche Kompliziertheit und Mehrschichtigkeit ausschließt). Es ist auch berechtigt, in den Gedichten Dramatik zu sehen, sowohl im Sinne von Hochspannung als auch im Sinne der dramatischen Dichtkunst. Das betrifft vor allem den Zyklus «короткие стихотворения о любви», in dessen 33 nicht chronologisch aufeinander folgenden Episoden (je 8 Verse) eine Liebesgeschichte samt ihren Facetten, Zuständen und Varianten inszeniert wird.

Nach Ibler unterliegt die Anordnung der Gedichte in einem Zyklus strengen Kriterien, was darin „schlüssige Ablaufmuster" erkennen lässt[29]. Schestakows Gedichtzyklen, die er von Gedichtband zu Gedichtband verändert und ergänzt, erweisen sich als ziemlich variabel. Darum erscheint es legitim, die 33 Gedichte seines Liebeszyklus' in verschiedener Reihenfolge bzw. selektiv zu lesen, so dass dadurch ein Drama mit einem entweder glücklichen oder unglücklichen Ende entsteht. Der Zyklus schließt noch einen Zyklus in sich ein – „Nida" –, eine Art Geschichte in der Geschichte. In 23 Gedichten des Zyklus wird die Liebesgeschichte aus der Perspektive des lyrischen Ichs erzählt, in 6 Gedichten taucht eine auktoriale Instanz auf und in 4 Texten findet man weder Autor noch Helden. Von Gedicht zu Gedicht wird das Bild der lyrischen Helden näher bestimmt. Die Heldin, die auch die Adressatin der Gedichte ist, wird in zwei Ge-

[25] Власов (2011).

[26] Auch in seiner tragischen Wahrnehmung der Liebe und insgesamt der menschlichen Existenz ähnelt Schestakow Tjuttschew.

[27] Кузнецова (2011).

[28] Vgl.: «ты приходишь – и в мире становится меньше одной тюрьмой» [du kommst – und in der Welt gibt es ein Gefängnis weniger] (S. 111).

[29] Ibler (2006, S. XIII).

dichten beim Namen genannt: lina (klein geschrieben),[30] ihr Name taucht auch in anderen Gedichten des Buches auf.

Die Hochspannung zeigt sich im Zyklus auf verschiedenen Ebenen, sowohl auf der thematischen (Thema Tod) als auch auf der bildlich-lexikalischen, wobei sie in diesem Fall mit verschiedenen Mitteln gestaltet wird: durch notgedrungenen Verzicht – der Grad der Qualen des lyrischen Helden, der seine Geliebte verloren hat, zeigt sich dadurch, dass er in einer Art Gebet Gott darum bittet, seine Geliebte nicht mehr im Traum sehen zu müssen («господи, сделай так, чтобы она не снилась», [herr, mach so, dass ich nicht mehr von ihr träume], S. 107); durch unerwartete Parallelität – die Schwermut eines Menschen – eigentlich тоска, der Begriff, der sich auch als Weh oder Trauer übersetzen lässt – wird vor dem Hintergrund der Schwermut eines Fisches noch unerträglicher («рыбы в рыбьей тоске выбрасываются на берег, / человек в человечьей медленно погружается в воду» [fische in ihren fischsehnsucht werfen sich an land, / der mensch in seiner menschlichen sehnsucht taucht langsam ins wasser unter], S. 107); durch die Gegenüberstellung von Naturerscheinungen und menschlichem Leben («маки цветут, а жизнь отцветает, лина» [der mohn blüht, das leben aber verblüht, lina], S. 114) oder durch die Verschmelzung der Natur und der Seele – der Verlust der Liebe wird als Spätherbst, der in den Venen rauscht, gezeichnet («поздняя осень в венах шуршит» [der spätherbst rauscht in den venen], S. 106).[31]

Das Gedicht „sie sagt: wald...“ ist äußerst konzentriert, nicht nur seiner Größe wegen, sondern auch aufgrund der Parallelismen: Von 8 Versen sind 3 durch eine parallele Bauweise verbunden (она произносит – он превращается / облако сворачивается). Darüber hinaus gibt es auffällige Formen der Wortwiederholung: in der Form der Anapher (с травой по колено – с деревьями до небес) und des Kyklos (и нет никого на свете – и слова нет). Dreimal erscheinen Wörter, die zur Wortfamilie свет gehören: свет als Licht sowie свеченье [Leuchten, Glimmen] bzw. dessen homonyme Variante – свет als Welt. Durch die Wiederholungen entsteht eine Steigerung, die zur Hierarchisierung der Begriffe führt (лес – свет – бог [Wald – Licht – Gott]). Die kumulative Spannung wird allerdings auf der lexikalischen Ebene gemildert: die Bildhelligkeit bzw. die Lautstärke des Gedichtes wird ständig gedämpft: durch Epitheta белый [weiß] und зеленый [grün] bzw. durch das Verb произносить [sagen, spre-

---

[30] Vgl.: «маки цветут, а жизнь отцветает, лина...» [der mohn blüht, das leben aber verblüht, lina] (S. 114) und «эти гласные и согласные, лина, такой изюм...» [diese vokale und konsonanten, lina, was für rosinen sind sie] (S. 124).

[31] Durch die Verschmelzung wird das romantische Verfahren intensiviert, den inneren Zustand eines Menschen durch die parallelen Erscheinungen in der Natur zu zeigen. Weitere Beispiele: «это море, которое было мною» [dieses meer, das einst ich war], S. 133, «человек с отвесной осенью в сердце» [ein mensch, mit dem senkrechten herbst im herz] (S. 127).

chen], das keine lautstarke Aussage voraussetzt; der Schallpegel wird im letzten Vers sogar auf eine niedrige Stufe gestellt: «еле слышно» [kaum hörbar]. Der Wald, der auch als ein Ort der Finsternis und Bedrohung konnotiert sein kann und z.B. als selva oscura in Dantes „Divina Commedia“ zum „Zeichen der Abkehr vom Weg des rechten Lebens“ wird[32], wirkt im Gedicht friedlich und beruhigend; der versöhnende und vertrauliche Charakter des Waldes kommt auch durch die beinahe physisch wirkende Beschreibung der Bäume als «свеченье зелёных крон» [das Leuchten der grünen Kronen] zum Ausdruck. Somit ist die Sonne – bei Schestakow ein Attribut der Liebe[33] – auch hier durch свеченье, свет metonymisch präsent und strahlt Wärme in die Farbgebung und die Atmosphäre des Gedichtes aus. Im Akt der Liebe vereinigen sich die irdischen und himmlischen Mächte: Die hochgewachsenen Bäume des Waldes verbinden Erde und Himmel. Dadurch entsteht das geometrische Bild der parallelen Linien, die senkrecht zu den zwei Flächen stehen. Die Geometrie des Raums zeigt sich auch durch die Figuren des Vierecks: «и лес обступает ее с четырех сторон» [und sie wird vom wald von vier seiten umringt] und der Kugel: «и облако белой глиной сворачивается в клубок» [und die/eine wolke wie ein weißer lehm kauert sich in einem knäuel zusammen]. Die räumliche Strukturierung spiegelt sich auch in der Komposition wider: Das Gedicht lasst sich exakt in 4 Segmente zu je 2 Versen aufteilen, was auch durch die Paarreime erkennbar wird.

Inwieweit man Schestakows Wald als Ort der Poesie – ein antiker Topos, der auch von den Romantikern und Symbolisten aufgenommen wurde[34] – betrachten kann, bleibt offen. Zur ruhigen Stimmung im Gedicht tragen auch die Verben bei, die in ihrer Semantik keine Hektik ausdrücken: превращаться [sich verwandeln], сворачиваться [hier: sich zusammenkauern] weisen auf die Änderung des Zustandes hin, входить [eintreten] und обступать [umringen] fordern auch keine raschen Aktivitäten. Die Stille, die im 6. Vers manifestiert wird («слова нет» [es gibt kein Wort]), wird somit zu einem weiteren Attribut der Liebe – auch in anderen Gedichten Schestakows – unabhängig davon, ob sie glücklich oder unglücklich ist bzw. war.[35] Die Liebe, aber auch der Liebeskum-

---

[32] Butzer/ Jacob (2008, S. 410).

[33] Vgl. das Bild der Geliebten, die das Sonnenlicht immer wieder mit sich brachte («свет приводила солнечный на постой» [sie brachte das sonnenlicht fürs übernachten mit], S. 106); wenn es die Geliebte nicht mehr gibt, kommt es zur Unterbrechung der Naturprozesse: Die Sonne bleibt stehen («солнце остановилось» [die Sonne blieb stehen], S. 107) oder der Himmel zerbricht («расколотый небосвод» [das zerbrochene Himmelsgewölbe], S. 107).

[34] Butzer/ Jacob (2008, S. 411).

[35] Ein Motiv, das für die gesamte Liebeslyrik Schestakows auch wichtig zu sein scheint, ist das des gemeinsamen Schlafens (auch ein Ruhezustand!), so dass auch das personifizierte Bild der Liebe, die im Schlaf „süß schnauft“, entsteht («сладко во сне посапывает любовь» [süß schnauft im schlaf die liebe], S. 122). Der Mangel an Liebe zersplittert auch den Schlaf, wie sie auch das Himmelsgewölbe zersplittert («разрыв сна» [zerreißung des schlafens], S. 106).

mer sind bei Schestakow außerordentlich starke Gefühle, deren innerliche Intensität und Drang durch die sparsamen äußerlichen Erscheinungsformen nur unterstrichen werden.[36]

Das stille (Liebes-)Wort erweist sich aber bei Schestakow als mächtig. Im Gedicht „sie sagt: wald...“ schafft die lyrische Heldin mit Hilfe des Logos die Welt und Gott. Nicht zu übersehen ist hier der Hinweis auf die Bibel, der im Gedicht auch auf der formalen Ebene unterstrichen wird: 4 Verse beginnen mit dem biblischen «и» [und]. Die Wendung «слова нет» [es gibt kein Wort] aus dem 6. Vers meint das göttliche Wort („Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott“, Joh 1,1) und markiert somit den Zeitpunkt noch vor der Geburt Gottes. Die magische Kraft des Wortes, die die Welt verändern kann, zeigt sich auch in den anderen Gedichten des Zyklus: «скажешь: весна, – и станет весна» [du sagst: frühling, – und es wird frühling] (S. 135) bzw. des Gedichtbandes: «шепнешь весна и пеночки вернуться» [du flüsterst frühling und laubsänger kehren zurück] (S. 53).

Parallel zur Schöpfungsgeschichte findet im Gedicht – dem ersten Text des Zyklus – die Schöpfung der Liebe statt, nur mit dem Unterschied, dass nicht Gott, sondern (die liebenden) Menschen die Schöpfer sind, die letztendlich auch Gott schaffen. Die Wolke, ein Attribut Gottes, erweist sich als Lehm, was seinerseits auf die Erschaffung Adams hinweist (Gott als ein menschliches Konstrukt?). Somit stellt das Gedicht die Umkehrung des biblischen Sujets dar. Der Logik der Gedichtstruktur (Parallelismen) folgend, ist man berechtigt anzunehmen, dass eben der liebende Er zum Gott erklärt wird, was allerdings wegen des offenen Endes des Gedichtes nicht mit Sicherheit behauptet werden kann. In anderen Gedichten Schestakows erfüllt Gott seine traditionelle Funktion als eine Trostinstanz, an die sich auch der lyrische Held wiederholt wendet. Vgl. z.B. das bereits zitierte Gedicht «господи, сделай так, чтобы она не снилась» [herr, mach so, dass ich nicht mehr von ihr träume] (S. 107).

Eine weitere Umkehrung der biblischen Genesis-Geschichte kommt durch den Umtausch der Rollen von Frau und Mann zustande: Die Frau wird nicht aus dem Mann geschaffen, sie sind beide bereits da, die Frau aber bestimmt die

---

[36] Vgl. «поздняя осень в венах *шуршит*» [der spätherbst *rauscht* in den venen] (S. 106); «сердце *глуше*, *глуше тише*» [das herz wird *dumpfer, dumpfer leiser*] (S. 109); «они парили в *тихом* серебре» [sie schwebten im *leisen* silber] (S. 110, Kursiv S.K.). Sein lyrischer Held spricht люблю im Flüsterton aus («просто шепчу: люблю» [ich flüstere einfach: ich liebe dich], S. 129), oder kommt gar ohne Worte aus: «губы, сияя, вшептываются без слов» [lippen, glänzend, flüstern ohne wörter hinein] (S. 118). Vgl. in diesem Sinne auch die *Silentium*-Gedichte von F. Tjuttschew und O. Mandelstam. Nur einmal erlaubt sich der lyrische Held Schestakows seine (Liebes-)Stimme zu heben, was allerdings durch den Vergleich des Helden seiner selbst mit einem Flugsaurier zu erklären ist: «я смотрю на тебя […] / птерозавром […] / выкликая в птичьей своей тоске / эту песнь...» [ich schaue dich an […] / wie ein flugsaurier […] / ausrufend in meiner vogelsehnsucht / dieses Lied] (S. 117).

Entwicklungsformen des Mannes.[37] Darüber, ob hier eine feministische Dekonstruktion des Göttlichen stattfindet, kann man nur spekulieren. Außerdem bietet Schestakow einen Ausgleich, indem er in den anderen Gedichten des Zyklus den Mann als человек [Mensch] bezeichnet. Vgl. «пока она произносит в трубку: не помню, уже давно, / человек на том конце провода становится декабрем...» [während sie in den hörer sagt: ich erinnere mich nicht, schon lange her, / wird der mensch auf der anderen seite der leitung zum dezember] (S. 108) oder «она рисует белого льва и сирень на дверце, / […] а он – человек с отвесной осенью в сердце...» [sie malt einen weißen löwen und einen flieder auf der tür, / […] er ist aber ein mensch, mit dem senkrechten herbst im herz] (S. 127).[38] Der Wald – hell und friedlich – stellt eine Art Paradies dar, das die Frau aus dem Mann schafft, und in dem sie zu einem harmonischen Ganzen werden: Nachdem die Frau in den Wald eingetreten ist, umrankte der Wald sie von vier Seiten, so dass sie in den Wald integriert wird, zu dessen Bestandteil wird, zugleich wird sie durch diese diesmal aktive Handlung ihres Geliebten in Schutz genommen. Auch in anderen Gedichten Schestakows findet die harmonische Verschmelzung der Liebenden statt, indem einer von ihnen zu einem Naturphänomen erklärt wird, wie z.B. im Gedicht «она рисует белого льва...» [sie malt einen weißen löwen]: «он смотрит в нее как в воду и входит в нее как в воду» [er schaut in sie hinein wie ins wasser und tritt in sie ein wie ins wasser] (S. 127). Für Marianna Ionowa symbolisiert dieses körperliche und seelische Ineinander-Lösen eine Begegnung des Göttlichen mit dem Menschlichen:

> *Она* ни много ни мало творит из *него* мир, в котором тут же растворяется. Так кто из двоих больше, если оба исчезают друг в друге? А к концу почти происходит то, чему призвано служить всякое *Ты*, играя роль перевода, подготовляющего к встрече с подлинником... Или не происходит, в последний момент упущенное, подмененное банальным сотворением очередного бога со строчной буквы.[39]
>
> *Sie* schafft aus *ihm* nicht mehr und nicht weniger eine Welt, in der sie sich sofort auflöst. Wer von ihnen dann größer wäre, wenn sie beide ineinander verschwinden? Und am Schluss geschieht beinahe das, dem jedes *Du* dienen soll, indem es die Rolle einer Übersetzung spielt und zu einem Treffen mit dem Original vorbe-

---

[37] Vgl. auch das Gedicht «приходит с деревянным яблоком...» [sie kommt mit einem apfel aus holz], in dem der lyrische Held behauptet, sein Herz, das wohl metonymisch für sein Inneres steht, sei nach dem Muster seiner Geliebten (wohl von Gott?) geschnitten worden: «сердце мое скроено по тебе точь-в-точь» [mein herz wurde ganz genau nach dir geschnitten] (S. 119).

[38] Vgl. auch das konventionelle Bild der Frau / Eva, die dem Mann / Adam einen Apfel anbietet. Die Situation wird aber auch hier modifiziert, da der Apfel zum einen aus Holz ist und zum anderen von der Frau in Brot verwandelt wird (Anspielung auf Jesus?): «[она – S.K.] приходит с деревянным яблоком, протягивает ладонь, / шепчет: не бойся, ешь, оно уже хлеб...» [sie kommt mit einem apfel aus holz, streckt ihre handfläche aus, / flüstert: hab keine angst, iss ihn, er wurde schon zum brot] (S. 119).

[39] Ионова (2011).

> reitet... Oder das geschieht eben nicht, im letzten Moment verpasst und durch die banale Schöpfung eines Gottes, klein geschrieben, vertauscht.

Es bleibt allerdings unklar, ob Ionova dabei die Entdeckung des Göttlichen im Menschen und / oder eine religiöse Offenbarung meinte.

Wie Henrieke Stahl in ihrem Kommentar zu diesem Artikel bemerkte, schließe sich Schestakow mit seinem Gedicht an die Negative Theologie an, der zufolge über Gott nichts ausgesagt werden kann – so dass das Schweigen / die Stille des Endes gerade Zeichen der Gottwerdung wäre. Sie entdeckt allerdings neben der magischen (sie verwandelt ihn durch das Sprechen) und mystischen (er verwandelt sich auf ihr Geheiß hin) auch eine blasphemische Schicht – der Vergötterung des Geliebten, der zum Fetisch wird, und eine ironische – wie eine Frau die Identität des Mannes nach ihrem Wunsch und Bild auflöst und neugestaltet (damit wird ein Genderdiskurs aufgemacht und umgekehrt, denn im maskulin dominierten Mainstream macht der Blick / Wunsch des Mannes die Frau zur imago).

Bei allen Interpretationsmöglichkeiten, die das Gedicht zulässt, scheint es, dass es Schestakow vielmehr darum geht, das sakrale Potenzial der Liebe hervorheben, das auf keinen Fall als etwas Abstraktes und früher schon Gegebenes betrachtet werden soll. Die Liebe entsteht durch Wille und Mühe des Menschen; wie Schestakow in einem anderen Gedicht des Zyklus bemerkt, erscheint / ist es nicht mehr wichtig, wer die Geliebte ist, Hauptsache ist, dass es sie gibt: «и неважно, чья легла на плечо рука, / лишь бы чья-то была, лишь бы только вместе» [und es ist unwichtig, wessen hand sich auf deine schultern legte, / hauptsache, es gäbe eine, hauptsache, ihr seid zusammen] (S. 123). Dabei bedeutet вместе [zusammen] offensichtlich nicht das Gleiche wie вдвоем [zu zweit], vgl.:

> и пока мы неким целым, а не вдвоем,
> погружаемся в долгий медленный водоем,
> резеды в саду зацветает сухая плоть,
> словно в эти воды и вправду смотрел господь... (S. 136).
>
> und bis wir als ein ganzes, und nicht zu zweit,
> tauchen ins lange langsame gewässer unter,
> beginnt der reseda das trockene fleisch zu blühen,
> als ob in diese wasser tatsächlich der gott hineinschaute...[40]

Es scheint auch das Moment der Sensibilität der Liebe wichtig zu sein, aber auch das Moment der Geborgenheit und der Wärme (so das Motiv des friedlichen gemeinsamen Schlafes, der Mensch ist im Schlafen verletzbar).

Das Gedicht „sie sagt: wald..." greift nicht nur die Motive auf, die in anderen Gedichten auftauchen, sondern korrespondiert direkt mit mehreren Gedichten des Zyklus, die in Anknüpfung an „sie sagt: wald..." verschiedene Funktionen

[40] Vgl. in diesem Gedicht auch das Motiv der Zusammenschmelzung der Geliebten, deren Bündnis durch die göttliche Präsenz gesegnet wird.

erfüllen: als Fortsetzung («ломкий весенний свет и прозрачный лес» [brüchiges frühlingslicht und durchsichtiger wald], S. 118), als Ergänzung («она вдыхает его как воздух, и он обращается в воздух» [sie atmet ihn als luft ein, und er verwandelt sich in luft], S. 127), als Ergänzung und Fortsetzung zugleich («скажешь: весна, – и станет весна, смотри» [du sagst: frühling, – und es wird frühling, sieh bloß], S. 135). Im Gedicht «скажешь: весна...» wird auch das Bild des Waldes konkretisiert: «веселый ясень, высокий дуб» [fröhliche esche, hochgewachsene eiche], der direkt als Paradies bezeichnet wird: «дальние кущи рая»). Im Gedicht «нет никакого неба да и земли» [es gibt keinen himmel, die erde gibt es aber auch nicht] (S. 126) wird das ganze (Liebes)Universum in Frage gestellt.

Eine negative Variation zu „sie sagt: wald..." stellt das Gedicht «сначала она придумает тебе имя...» [zuerst erfindet sie für dich einen namen…] dar, das eher die Schematisierung des Liebesprozesses thematisiert (das Gedicht gehört aber nicht zum Zyklus). Zwar erschafft die Geliebte die Sonne, die Welt und letztendlich auch sich selbst mehr oder weniger konventionell aus der Rippe des lyrischen Helden, er aber gehört bis zum seinem Tod niemandem: «тот, кто хоть раз ничей, тот всегда ничей...» [Derjenige, der auch nur einmal niemandem gehörte, wird für immer niemandem gehören…] (S. 72).

Liebestraum oder Liebesformel: Resümee

Die These Jewgeni Nikitins, die er eher intuitiv geäußert hat, dass der Raum im Text eines Mathematikers durchaus modelliert sei, wird bei der genauen Betrachtung von «она произносит: лес...» bestätigt. Der Raum in diesem Gedicht hat eine ausgeprägte geometrische, beinahe suprematische Struktur. Dass die Geometrie poetisch sein kann, braucht man zumindest seit der Avantgarde nicht mehr zu beweisen.

Wenn Schestakow als ‚Mathematiker' in seinen Gedichten nach einer Abstraktion, nach einem allgemeingültigen Gesetz sucht, so bietet er als ‚Künstler' allerdings keine Lösungen und lässt eine Menge an Varianten bzw. Alternativen zu. Daraus resultiert vermutlich seine Vorliebe für Gedichtzyklen (in «Схолии» gibt es 11 Zyklen), die immer wieder durch neue Gedichte ergänzt werden. Eben durch diese Variabilität dringt in die einzelnen, mit der „schönen Klarheit" verfassten Texte ein unberechenbares, dionysisches Element ein, das sich aber nur im Kontext des Gedichtbandes erkennen lässt. Damit wird die gedämpfte (Liebes-)Welt eines Mathematikers immer aufs Neue in Frage gestellt und die geometrische Harmonie durch die Harmonie des Unberechenbaren ergänzt. Eine Liebesformel hat somit auch Schestakow nicht parat. Wohl aber einen Liebestraum: Zu einem Höhepunkt der Liebe wird bei ihm nicht selten der gemeinsame Schlaf der Liebenden, unbewusst und irrational.

Literatur

Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hgg.) (2008): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart / Weimar.

Ibler, Reinhard (2006): Die Erforschung des russischen Gedichtzyklus: Geleistetes und Perspektiven. In: Ibler, Reinhard (Hg.): Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch. Heidelberg. XIII-XVII.

Ueding, Gert (Hg.) (1998): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. In 11 Bdn., B. 4. Tübingen.

Вежлян, Евгения (2013): Зимнее чтение. Продолжение. «Коллеги». Вечер поэтов-математиков // http://kultinfo.ru/novosti/1147/ (27/12/2013).

Власов, Герман (2011): Презентация книги Сергея Шестакова «Схолии» (М., Ателье Вентура, 2011) в арт-клубе «Дача на Покровке» // http://kulturinfo.ru/novosti/23/53/59/613/ (27/12/2013).

Ионова, Марианна (2011): «...И любовь уходит» // Арион № 3 // http://magazines.russ.ru/arion/2011/3/io19.html (27/12/2013).

Каневский, Геннадий (2011): у сергея шестакова... // http://gaika-tool.livejournal.com/794572.html (27/12/2013).

Кузнецова, Анна (2011): [Обзор литературы] // Знамя № 9 // http://magazines.russ.ru/znamia/2011/9/ku24.html (27/12/2013).

Липовецкий, Марк (2010): И бездна ИТР... // http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/17365/?expand=yes#expand (27/12/2013).

Мандельштам, Осип (2001): Стихотворения. Проза. М.

Никитин, Евгений (2013): Зимнее чтение. Продолжение. «Коллеги». Вечер поэтов-математиков // http://kultinfo.ru/novosti/1147/ (27/12/2013)

Пушкин, А.С. (II/IV/V): Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 2 и 4 – 1977, Т. 5. – 1978, Л.

Топоров, В.Н. (1990): Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Лотман, Ю.М. (ред.): Тютчевский сборник. Таллинн. 32-107.

Шестаков, Сергей (2011): Схолии. М.

Jisung Kim (Tokio)

Poetologische Strategien des Fake. Eine Untersuchung zum Thema Subjektivität, Originalität und Autorschaft in Clemens J. Setz' Gedichtband „Die Vogelstraußtrompete"

Clemens J. Setz (geb. 1982) ist ein Schriftsteller aus Graz, der mit Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic den „neuen Mainstream" der Metafiktion in der jüngsten österreichischen Literatur vertritt.[1] Sein metafiktionales Experiment manifestiert sich vor allem in seinem für die Shortlist des Deutschen Buchpreises 2012 nominierten Roman „Indigo", in dem er sich selbst als fiktive Figur „Clemens J. Setz" in seinen eigenen Text einschreibt. Theoretisch betrachtet entspricht dieser Roman, dessen Autor, Erzähler und Protagonist sich die gleiche nominale Identität teilen, zwar der von Jacques Lecarme definierten „Autofiktion"[2], aber er ist dennoch nicht mit Versuchen wie Glavinics „Das bin doch ich" (2007) gleichzusetzen, da er nicht nur wie dieser mit dem „autobiographischen Pakt" (Lejeune)[3] sein Spiel treibt, sondern auch mit ihm bricht, indem er die Instanz des Autors Clemens J. Setz im Klappentext mit dem fiktiven Protagonisten gleichsetzt und dekonstruiert. Die Figur mit Namen „Clemens J. Setz", die sich nach Belieben in anderen Texten bald als Heuschrecke,[4] bald als greiser Dichter im Gitterbett[5] zeigt, bezeichnet nicht den Zustand des *Sein*s, sondern den des (Anders-)*Werdens*. Bei Setz handelt sich also nicht um Autofiktion im eigentlichen Sinn, sondern um eine besondere Form der Metafiktion, die hier unter dem Aspekt von Fake analysiert wird.

Solch eine Verfahrensweise metafiktionaler Verfälschung, die sowohl den Unterschied zwischen Realität und Fiktion als auch die Autorschaft des Autors dekonstruiert, ist nicht nur in den Prosatexten, sondern auch in Setz' erstem, 2014 veröffentlichten Gedichtband „Die Vogelstraußtrompete" ausgeprägt.

Im ersten Gedicht des Bandes „Die Nordsee" geht es um eine kleine Hexe namens Bibi Blocksberg und ihren Bruder Boris, der nach seinem Umzug zu den Großeltern an die Nordsee aus dem Gedächtnis der Familie gestrichen wird.

---

[1] Dotzauer (2012).

[2] Lecarme (1993, S. 227).

[3] „Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist" (Lejeune 1994, S. 26 f.).

[4] Setz (2015, S. 63).

[5] Ders. (2011, S. 196 ff.).

Die Nordsee

Die Kleine Hexe Bibi Blocksberg
hat einen Bruder
mit Namen Boris.

Doch nur bis Folge 9, dort
zieht er zu den Großeltern
an die Nordsee.

Als Grund wird genannt, dass er Husten hat
und die frische Seeluft ihm guttun wird.
Er taucht daraufhin nie wieder auf.

Und auch zu Weihnachten und zu Ostern
denkt die Familie
nicht mehr an ihn.[6]

Die auf den ersten Blick sowohl märchenhaft als auch vielsagend scheinende Handlung, die unterschiedliche Interpretationen provozieren könnte, ist aber keine Neuschöpfung von Setz, sondern basiert auf einer real existierenden Kinderhörserie, die ebenfalls unter dem Vorwand von Krankheit ihre Figur Boris plötzlich nicht mehr auftreten lässt.

Solange es nur um eine Kinderhörserie geht, könnte man vermuten, dass die Produzenten von Bibi Blocksberg den Bruder der Protagonistin höchstwahrscheinlich aus irgendeinem pragmatischen Grund – etwa weil seine Rolle in den Geschichten mittlerweile überflüssig geworden ist – aus der Serie herausgenommen haben. Aber gerade solch ein auf den ersten Blick rätselhaftes und unrealistisches Schicksal wie das von Boris bietet den spekulationslüsternen Fans einen geeigneten Gegenstand, über den sie im Internetforum unterschiedliche, aber in den meisten Fällen absurde Interpretationen – gleichsam *Mutmassungen über Boris* – vorstellen.[7] Diese Anekdote von Boris ist ebenfalls für den Lyriker Setz als ein *effizienter* Gegenstand zu verwenden, da er mit ihr seinem Werk ganz leicht den Schein der „Offenheit" verleihen kann, die nach Umberto Eco die zentrale ästhetische Kategorie der modernen Kunst darstellt.[8]

Jetzt komme ich auf die Autorschaft bzw. Originalität bei Setz zu sprechen. Unbestritten ist, dass der Gedichtband, der überwiegend aus der Wiederverwendung solcher trivialen Anekdoten besteht, nichts mit der Vorstellung von Lyrik als „adäquate[m] Ausdruck des inneren Lebens des Subjekts" zu tun hat, die im

---

6 Setz (2014a, S. 9). Zitate und Belege aus diesem Gedichtband im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im laufenden Text.

7 Vgl. „Wieso wird bei Bibi Blocksberg Boris Blocksberg nicht mehr erwähnt?" in: gutefrage.net (http://www.gutefrage.net/frage/wieso-wird-bei-bibi-blocksberg-boris-blocksberg-nicht-mehr-erwaehnt, 30.10.2015).

8 Vgl. Eco (1977, S. 27 ff.).

19. Jahrhundert noch dominant war.[9] Aber es ist offensichtlich auch noch nicht hinreichend, sein lyrisches Vorhaben mit modernen literarischen Begriffen wie Dialogizität oder Intertextualität zu analysieren, weil es, wie wir nachher ausführlich zeigen werden, über das Maß der poetischen Inspiration hinausgeht und an Plagiat grenzt. Es ist nichts anderes als Ironie, dass der Autor, der in jeder Hinsicht von dem klassischen Begriff des Originalgenies abweicht, in der Literaturkritik als „Genie" gilt.[10]

Bei meiner Auseinandersetzung mit der Thematik der Subjektivität, Originalität und Autorschaft bei Setz berufe ich mich auf einen aus dem kunsttheoretischen Bereich stammenden Begriff, und zwar den des „Fake", und versuche, Setz' Vorhaben in seiner Genealogie zu platzieren. In seinem Fachbuch „Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung" (2001), in dem an Beispielen von Orson Welles über Marcel Duchamp bis zur *Appropriation Art* eine umfassende Analyse des Begriffs dargestellt wird, grenzt der Künstler und Autor Stefan Römer zuerst seine Konzeption von Fake als „künstlerische Strategie, die sich von vornherein selbst als Fälschung bezeichnet", von der traditionellen Kunstfälschung mit betrügerischer Absicht ab.[11] „Ein Fake wird als eine Reproduktion verstanden, die ihr Bild-zu-Bild-Verhältnis mitteilt."[12]

Der Roman „Indigo" kann als paradigmatisches Beispiel einer strategischen Fälschung aus dem literarischen Bereich gelten. Über die Verfälschung des Autorprofils im Klappentext hinaus ist er mit viel gefälschten Dokumenten und Zitaten gefüllt. Nehmen wir einfach einen im Text des Romans eingeschobenen Artikel mit dem Titel „Die Jüttnerin von Bonndorf".[13] Dieses faksimilierte Dokument in Frakturschrift mit Quellen- und Seitenangabe suggeriert zwar durch seine bloße Form Echtheit, aber der augenscheinlich verdächtige Inhalt verrät dem Leser seine Fiktionalität.[14] Dadurch wird klar, dass es sich nicht um eine betrügerische Fälschung handelt, sondern um eine metafiktionale Strategie, die den Unterschied zwischen Fakten und Fiktionen dekonstruiert.

Aber wie ist es bei dem Gedicht „Die Nordsee"? Weist dieses auch auf seinen gefälschten Charakter, also sein Bild-zu-Bild-Verhältnis hin? Der in der ersten Zeile genannte Eigenname Bibi Blocksberg könnte einen wichtigen Hinweis bieten. Allerdings ist der Name einer deutschen Kinderhörspielserie von relativ

---

9 Burdorf (1997, S. 182).

10 „Der deutsche Literaturbetrieb hat ein neues Hoffnungskind und ist ganz entzückt über dieses früh berufene Genie." (Kegel 2011); „Der erst 29-jährige Grazer ist das schwarze Genie der deutschsprachigen Literatur [...]." (Ebel 2012); „[...] besuchte ich die Lesung von Clemens J. Setz, weil ich herausfinden wollte, ob er tatsächlich das Genie ist, für das viele Kritiker ihn halten" (Brandt 2015, S. 18).

11 Römer (2001, S. 14).

12 Ebd., S. 85.

13 Setz (2012, S. 80 f.).

14 Vgl. Wiele (2012).

beschränkterer Bekanntheit als z.B. der von Pop-Art Künstlern und der von ihnen verwendeten Vor-Bilder aus dem Konsumbereich. In der zweiten Strophe hat Setz dennoch einen Schlüssel hinterlassen, mit dessen Hilfe das Vor-Bild des Textes sofort erkennbar wird, wenigstens dass er irgendein solches besitzt: das Wort „Folge 9“. Dieses Wort, das sich von dem ganzen Text abhebt, relativiert die märchenhafte und abgeschlossene Welt einer kleinen Hexe und weist auf einen anderen Kontext außerhalb des Textes hin.

Dieser deutliche Hinweis gibt dann dem Leser Anlass, die Referenz des Textes zu ermitteln – z.B. im Internet, fürs Erste bei Wikipedia. Und damit stößt er auf das echte Vor-Bild von „Die Nordsee“. Folgendes ist ein Auszug aus dem Wikipedia-Artikel von „Bibi Blocksberg“, aus dem Abschnitt „Figuren“:

> [...] in Folge 9 erfährt der Zuhörer, dass er [Boris] zu den Großeltern an die Nordsee gezogen ist. Als Grund wird genannt, dass er Husten hat und die frische Seeluft ihm gut tun würde. Er taucht daraufhin nie wieder auf. Auch zu Weihnachten und Ostern denkt die Familie nicht mehr an Boris.[15]

Diese Passage ist fast identisch mit dem Text des Gedichts. Der Autor hat sich von dieser kuriosen Anekdote aus der Hörspielserie nicht nur inspirieren lassen, sondern einige Sätze aus dem Wikipedia-Artikel wortwörtlich übernommen. „Die Nordsee“ ist nicht der einzige Fall, auch andere Texte bestehen aus solch einem *Kopieren und Einfügen.* Nehmen wir das Gedicht mit dem Titel „Der Sohn“ (36), das einen real existierenden Eichbaum, der als „Tree That Owns Itself“ berühmt ist, behandelt. Folgendes ist die dritte Strophe des Gedichts:

> Die Schenkungsurkunde besagte:
> „Ich, W.H. Jackson vom Landkreise Clarke einerseits
> und die Eiche vom Landkreise Clarke andererseits:
> Es wird bezeugt, dass der besagte W.H. Jackson wegen
> und eingedenk der starken Zuneigung,
> die er besagtem Baume entgegenbringt,
> sowie seines dringenden Wunsches,
> ihn unter Schutz zu stellen,
> Kraft dieser Schenkung besagter Eiche
> das gesamte Eigentum ihrer selbst
> und des Grundstückes innerhalb von acht Fuß
> ringsum überlässt.“ (36)

Und so lautet die Passage aus dem deutschen Wikipedia-Artikel über den Baum:

> […] Im Zeitungsartikel wird der Wortlaut der Schenkung wie folgt zitiert:
>
> “I, W. H. Jackson, of the county of Clarke, of the one part, and the oak tree… of the county of Clarke, of the other part: Witnesseth, That the said W. H. Jackson for and in consideration of the great affection which he bears said tree, and his great desire to see it protected has conveyed, and by these presents do convey unto the said oak tree entire possession of itself and of all land within eight feet of it on all sides.”

15 Zu Bibi Blocksberg: https://de.wikipedia.org/wiki/Bibi_Blocksberg (30/10/2015).

„Ich, W. H. Jackson vom Landkreise Clarke einerseits und der Eichbaum... vom Landkreise Clarke andererseits: Es wird bezeugt, dass der besagte W. H. Jackson wegen und eingedenk der großen Zuneigung, die er besagtem Baume entgegenbringt, sowie seines großen Wunsches, ihn unter Schutz zu stellen, Kraft dieser Schenkung besagtem Eichbaume das gesamte Eigentum seiner selbst und des Grundstückes innerhalb von acht Fuß ringsum überlässt.“ – Athens Weekly Banner vom 12. August 1890[16]

Hierbei hat Setz nicht nur einige Sätze aus dem Artikel zitiert, sondern sich des Verfahrens bedient, *Zitate* in seinen Text einzuschieben, was ein paradigmatisches Beispiel der (Selbst-)Ironisierung bei Setz darstellt. Unzweifelhaft hat Setz die englische Quelle im Original nicht selber nachgeschlagen, sondern aus dem Artikel das Zitat second-hand übernommen, weil die deutsche Übersetzung von ihm, wenn er auch ein paar Wörter abändert, mit der vom Artikel – bis hin zur ausgelassenen Stelle – übereinstimmt.

Wie ist solch ein deutliches Plagiat zu rechtfertigen? Gelten diese Gedichte überhaupt als literarische Texte? Und warum entlehnt Setz ausgerechnet aus der Wikipedia-Seite, die von anonymen Benutzern leicht bearbeitet werden kann und an deren „Zitierfähigkeit“ grundsätzlich angezweifelt werden muss? – Professoren für Creative Writing-Kurse würden solche Arbeiten durchfallen lassen, wenn sie von Studierenden eingereicht würden. Aber es ist nicht unser Zweck, die Faulheit und das Vergehen des Autors anzuklagen. Stattdessen möchte ich im Folgenden auf die poetologische Strategie des Fake bei Setz eingehen.

Aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet, ist Setz’ Vorhaben nicht so originell, wenn man an das Konzept des Readymade erinnert. Bekanntlich hat der Pionier der Konzeptkunst Marcel Duchamp diesen Kunstgriff bekannt gemacht, indem er vorgefundene Alltagsgegenstände als Kunstwerke re-präsentiert. Nehmen wir einfach sein berühmtestes Werk „Fountain“ (1917). Dieses alltägliche Urinal, das er unter dem Pseudonym „R. Mutt“ zur Ausstellung in New York eingereicht hatte, wurde von dem Komitee abgelehnt. Gegen diese Maßnahme hat Duchamp in der Dada-Zeitschrift „The Blind Man“ seine Protesterklärung „The Richard Mutt Case“ veröffentlicht und darin das Konzept seines Werks präsentiert:

They say any artist paying six dollars may exhibit. Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited. [...] Wether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.[17]

Handwerkliche Arbeit sei keine *rasion d’être* des Kunstwerks mehr, bei „Fountain“ gehe es eher um den Akt des *Wählens*. Auch bei Setz ist es wichtig, dass er

[16] Zu „Tree That Owns Itself“: https://de.wikipedia.org/wiki/Tree_That_Owns_Itself (30/10/2015), die Auslassung steht im Original.

[17] Duchamp (1917, S. 5).

den banalen Wikipedia-Artikel, der normalerweise als unliterarisch angesehen wird, als Stoff seines Gedichts ausgewählt hat. Er gesteht sogar in einem Interview ein, dass er seinen literarischen Gegenstand tatsächlich auf Wikipedia „fand“:

> Etwas mehr als die Hälfte der Gedichte in dem Buch entstanden oder bilden sich aus kuriosen Fundstücken, also „found poetry“ in gewissem Sinne, wie zum Beispiel das allererste Gedicht über Bibi Blocksbergs Bruder Boris. Das fand ich, so wie das Motto des Buches, eines Tages auf Wikipedia.[18]

Nicht nur in dieser Hinsicht weist „Die Nordsee“ eine Analogie mit „Fountain“ auf, sondern auch in Bezug auf den Titel des Werks und in Hinblick auf seine Perspektive. Das sind zwei winzige, aber wesentliche Bearbeitungen, die sowohl Duchamp als auch Setz ihren gefundenen Gegenständen zugefügt haben.

Die beiden haben zwar bereits existierende Objekte als ihre eigenen Kunstwerke ausgegeben, aber sie haben ihnen keinen sachlichen Namen wie „Urinal“ oder „Bibi Blocksberg“ gegeben. Mit „Fountain“ oder „Die Nordsee“ haben sie ihnen neue, allgemeinere und in einem gewissen Sinne poetische Titel verliehen, um durch diese Umbenennung das Objekt aus dem ursprünglichen Kontext herauszulösen. Das gilt auch mit Blick auf andere Gedichte in „Die Vogelstraußtrompete“, z.B. für das schon erwähnte Gedicht „Der Sohn“, das ebenfalls zum großen Teil aus einem Zitat eines Wikipedia-Artikels besteht.

Auch dass Duchamp bekanntlich das Urinal nicht in der richtigen Lage, sondern *upside down* aufgestellt hat, trug zur Verfremdung des alltäglichen Gegenstands bei. Bei „Die Nordsee“ spielt der Absatz eine analoge Rolle. Setz stutzt den Wikipedia-Artikel, strukturiert ihn in zwölf Zeilen und teilt diese in vier Strophen, um ihm so den Schein originärer Lyrik zu verleihen. Anders gesagt, in diesem Gedicht hat die Gedichtform nur noch die performative Funktion, sich den Anschein zu geben, als ob es tatsächlich ein konventionelles *Gedicht* wäre, und sie hat keine notwendige und organische Beziehung zu seinem Inhalt. Sie funktioniert gleichsam als Rahmen eines Gemäldes oder als Ausstellungsraum für eine Galerie und bewirkt, dass wie bei Duchamps „Fountain“ das Werk nicht mit einem alltäglichen Urinal außerhalb der Galerie gleichgesetzt werden kann. Das stellen auch andere Gedichte wie „Sestine von den schädlichen Strukturen“ (17), „Vers Libre“ (62), und „Ein Sonett“ (81) unter Beweis, weil jedes von ihnen einem unpoetischen Inhalt die in der jeweiligen Überschrift verwendete Gedichtform verleiht. Setz parodiert unterschiedliche Gedichtformen wie Sestine, „zeitgenössischen freien Vers“ und Sonett. Für ihn ist ein Sonett nichts anderes als „ein vierzehnstöckiges Bürogebäude aus Glas und Beton“ (81). Ein solches Verhalten ist in der Tat der Ausgangspunkt von Setz’ Schreiben, zumal er angeblich in der Schulzeit mit dem Parodieren von Ernst Jandls Gedichten zu dichten begonnen hat.[19]

---

[18] Setz (2014b).

[19] Vgl. Heidemann (2009).

Jedoch gibt es auch einen unübersehbaren Unterschied zwischen den beiden Werken. Was an Duchamps Strategie des Readymade in „Fountain“ entscheidend war, ist, dass der von ihm ausgewählte Gegenstand so alltäglich war, dass ihn jeder sofort – wenn er auch durch oben genannte zwei Operationen verfremdet ist – als Urinal wiedererkennen kann. Im Gegensatz dazu ist eine Anekdote aus einer deutschen Kinderhörserie – genauer gesagt: ein Wikipedia-Artikel darüber – kaum alltäglich. Unsere momentane Aufgabe ist es daher, Setz’ Vorhaben in der Genealogie des künstlerischen Fake noch präziser zu platzieren.

Bevor wir auf den Vergleich mit der *Appropriation Art* eingehen, wollen wir noch kurz bei Duchamp verweilen, aber nicht mehr bei „Fountain“*,* sondern bei „Pharmacie“ (1914), das als sein erstes Readymade rectifié (verbessertes Readymade) gilt und von Römer als einer der „[s]trategische[n] Vorläufer für Verfahrensweisen der Aneignung eines Bildes“ bezeichnet wurde.[20] Auch in „Pharmacie“ wählt er einen bereits vorhandenen Gegenstand als Vorlage aus, der aber keinen so erkennbaren wie das Urinal darstellt, sondern „eine kleine, von einem Unbekannten gemachte, schneebedeckte Landschaft“, die er „in einem Geschäft für Künstlerbedarf“ gekauft und auf der er einfach zwei Punkte hinzugefügt hat.[21] Was ist hier beiden gemeinsam? Sowohl Setz als auch Duchamp haben aus einem kitschigen Stoff ein Kunstwerk gemacht. Ebenso wie „Pharmacie“ dekonstruiert „Die Nordsee“ nicht nur die Autorschaft des Autors, sondern auch das „Verhältnis zwischen Kitsch und Kunst.“[22] Bemerkenswert hierbei ist ein anderes originelles Vorhaben von ihm, das er zum Feuilleton der Süddeutschen Zeitung beigetragen hat.

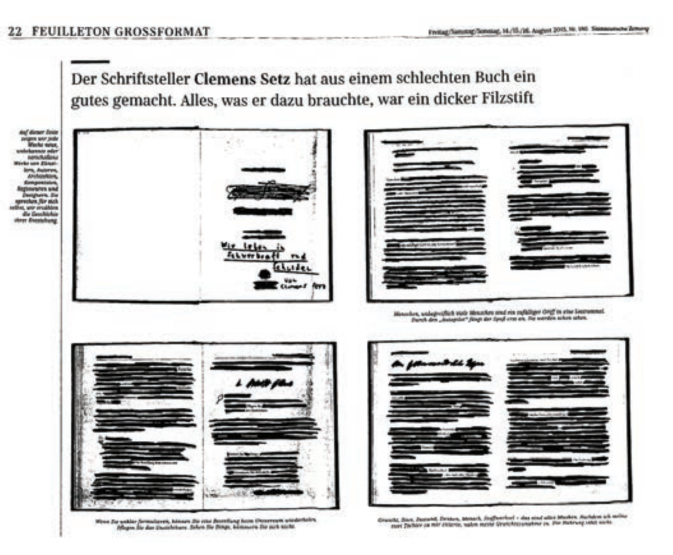
Er nimmt hier eine Selfhelp-Bibel namens „The Secret“, also ein extrem kitschiges Buch, als Vorlage, streicht mit einem dicken Filzer die Zeilen durch und bringt aus ihm eine neue Geschichte „Wir leben in Schwerkraft und Schulden“ hervor. „Der Schriftsteller Clemens Setz hat aus einem schlechten Buch ein gutes gemacht“[23] (Abb. 1). Hier macht er also ein *verbessertes Readymade* analog zu „Pharmacie“:

[20] Römer (2001, S. 57).

[21] Banz (2013, S. 13 f.).

[22] Ebd., S. 66.

[23] Vgl. Haberl (2015).


22 FEUILLETON GROSSFORMAT

Der Schriftsteller Clemens Setz hat aus einem schlechten Buch ein gutes gemacht. Alles, was er dazu brauchte, war ein dicker Filzstift

Abbildung 1: Ein „verbessertes Ready-Made" von C. Setz

Als nächstes wollen wir Setz mit den Künstlerinnen der *Appropriation Art*, deren Vorgänger Duchamp ist, vergleichen, um ihn in der jüngeren Genealogie des künstlerischen Fake einzuordnen. Nach der Definition von Craig Owens, einem repräsentativen Kritiker der postmodernen Kunst, sind die Künstler der *Appropriation* solche, „who generate images through the reproduction of other images."[24] An der Spitze der Liste steht Sherrie Levine, die bekanntlich in ihrer Ausstellung „After Walker Evans" (1981) eine Reihe der wieder-fotografierten Aufnahmen des in dem Titel benannten Fotografen als eigenes Werk gezeigt hat. Ihr Vorhaben war noch radikaler als das Konzept des Readymade von Duchamp, weil es dem Mythos künstlerischer Originalität den Todesstoß gegeben hat. „Levines Fotografien irritierten, weil sie scheinbar keine eigene künstlerische Leistung in Form einer originären Schöpfung, einer originellen Bildfindung oder eines neuen Themas darstellen: Levine weist jeglichen kreativen Akt zurück."[25] Das gilt eben auch für Setz, der kein besonderes Thema bearbeitet und nichts Eigenes auszudrücken hat. Allerdings gibt es auch einen Unterschied zwischen Setz und Levine, vor allem was ihr Vor-Bild angeht. Was an Levine auffällt, ist, dass sie sich immer – sei es Walker Evans oder Edward Weston – Werke der großen (männlichen) Künstler „angeeignet" hat. Sie hat sich aus der feministischen Perspektive vorgenommen, die Ordnung der Kunstgeschichte, welche ausschließlich von männlichen Künstlern dominiert und monopolisiert worden war, von außen her zu dekonstruieren. Setz andererseits bezieht sich immer auf

[24] Owens (1992, S. 54).

[25] Römer (2001, S. 88).

triviale und kitschige Anekdoten, die er im Internet gefunden hat. In diesem Sinne steht er einem anderen Vertreter der *Appropriation* nahe: Richard Prince, dessen Akt der Appropriation als „extention of the Duchampian readymade“ angesehen worden ist.[26]

Prince, der vor allem für seine Serie bekannt ist, in der er die ikonischen Fotos des Cowboys aus der Marlboro-Werbung abfotografiert hat, entnimmt seine Sujets, egal ob Werbungen oder Kartoons, überwiegend aus einem banalen Kontext oder aus der *Low Culture*:

> He creates photographs that when matted, framed, and hung on a gallery wall seem more real, more authoritative, and certainly more precious than do the same images when reproduced in a magazine with its millions of copies and abbreviated shelf life.[27]

Sowohl Prince als auch Setz setzen sich, im Gefolge der Postmoderne, kritisch mit der Hierarchie zwischen E- und U-Kultur auseinander. Jedes Sujet kann zur ‚schönen Kunst‘ werden, wenn es nur eingerahmt und in einer Galerie aufgehängt wird – das heißt, wenn es institutionell anerkannt wird. Bei Setz funktioniert die Gedichtform als Rahmen, der Gedichtband als Galerie.

Einen Schlüssel zum besseren Verständnis für den postmodernen Aspekt von Setz’ Verfahrensweise erkennen wir in der Kurzgeschichte „Kleine braune Tiere“, die im mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichneten Erzählband „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ (2011) zu finden ist. Diese fiktive Biographie über einen genialen Computerspielprogrammierer namens Marc David Regan, dessen „Figures in a Landscape“, neben „Ulysses“ von James Joyce, „Gravity’s Rainbow“ von Thomas Pynchon und „Infinite Jest“ von David Foster Wallace, darf als „eines der geheimen Meisterwerke unserer Epoche“ gelten.[28] Diese quasi wissenschaftliche Biographie, die mit ihren zweiundzwanzig Fußnoten Authentizität inszeniert, stellt zuerst auf der Ebene der Form eine typische Strategie des Fake bei Setz dar. Außerdem ist sie in inhaltlicher Hinsicht relevant, weil sie auch als poetologischer Text von Setz zu lesen ist, vor allem was die postmodernen Aspekte seines Werks angeht. Zum Beispiel heißt es einmal, dass Regan als Hintergrundmusik beim Programmieren „Mahler oder Alban Berg oder die Beatles oder Daniel Johnston“ höre.[29] Über das Nebeneinander eines klassischen Komponisten, eines Komponisten der Zwölftonmusik, der weltbekanntesten Rockband und eines Kult-Singer-Songwriter merkt der Verfasser von „Kleine braune Tiere“ in einer Fußnote an:

---

[26] Spector (2007, S. 28).

[27] Ebd.

[28] Setz (2011, S. 256).

[29] Ebd., S. 269.

> 10. Ein Hinweis darauf, dass traditionelle Unterscheidungen zwischen ernsthafter und populärer Kunst für Regan kaum eine Bedeutung hatten. Wie wir noch sehen werden, erstreckte sich dieser Charakterzug auf sein ganzes Leben.[30]

Als andere Beispiele nennt er einen Anal-Fisting-Pornofilm mit klassischen Tragödien,[31] bald vergleicht er Super Mario mit Samuel Becketts Fernsehstück oder ein Ego-Shooter-Spiel mit Bosch, Dalí und Goya.[32]

Zum Verständnis für die Poetologie von Setz und ihrer Verwandtschaft mit deren von Prince enthält die fiktive Biographie noch eine andere aufschlussreiche Stelle. Sie bezieht sich auf die „primitiv[e]" Qualität der graphischen Bilder von Regans Computerspiel:

> Von manchen traditionellen Kunstkritikern – darunter auch von Konrad Lauffer selbst – wurde immer wieder hervorgehoben, wie primitiv die grafische Benutzeroberfläche von *Figures in a Landscape* in Wahrheit sei. Und in der Tat sind die verschiedenen Elemente, die man mit der Mouse bewegen oder anklicken kann, kein besonderes Fest für die Sinne. Die meisten Bilder sind einfache eingescannte Fotografien, die in einem Bildbearbeitungsprogramm verändert wurden.[33]

Gleich wie Setz' Dichtung und Princes Appropriation kommt dieses „Genie" auch mit der Wiederverwendung der bereits existierenden Bilder aus. Hierbei ist noch bemerkenswert, dass er „einfache eingescannte Fotografien" nicht unberührt verwendet, sondern sie bearbeitet und verfremdet. Das ist es gerade, was Prince in seiner Appropriation macht. Bei ihm geht es auch um keine genaue Abbildung, sondern um die Re-fotografie banaler Gegenstände, die „unterschiedliche Körnung, differierende Schärfegrade, Farbfilterungen oder Druckmanipulationen"[34], also *moiré* mit sich bringt. Das Einscannen und Verfremden der Bilder bei Regan entspricht dem Kopieren und Einfügen bei Setz. Setz, Prince und Regan – sie alle sind Nachkommen von Duchamps „Pharmacie".

Laut dem Verfasser von „Kleine Braune Tiere" steht diese Art von Kunst, die er „homegrown" nennt, unter dem unmittelbaren Einfluss der Alternativ- und Garage-Rock-Szene, vor allem des bereits erwähnten Daniel Johnston. Und gerade das könnte das entscheidende Merkmal von Setz sein, das sich von Princes Appropriation unterscheidet. An ihr ist immer noch die Kritik an den Mythen der amerikanischen Konsumkultur zu erkennen, weil er, so Römer, „die Massenmedien, die seit Adorno und Horkheimer als ‚Kulturindustrie' oder seit Debord als ‚Spektakel' und seit Enzensberger als ‚Bewußtseinsindustrie' kritisiert wurden, affirmativ zum Bestandteil seiner Strategie" erklärt.[35] Andererseits ist

---

30 Ebd.

31 Ebd., S. 274.

32 Ebd., S. 276.

33 Ebd., S. 272.

34 Römer (2001, S. 123).

35 Ebd., S. 124.

Setz von jeder kulturkritischen Absicht frei, weil seine Poetik auf dem Kontext der Popkultur, vor allem auf der Lo-Fi-Indie-Ästhetik beruht.

Jedoch lohnt es sich, die Analogie zwischen beiden Autoren weiter zu verfolgen, weil wir dann Setz am Ende der Genealogie des künstlerischen Fake platzieren können. Das betrifft ihre strategische Benutzung des Internets. 2014, also im gleichen Jahr der Publikation von Setz' „Die Vogelstraußtrompete", hat Prince mit seiner Ausstellung „New Portraits" in der Gagosian Gallery auf der New Yorker Madison Avenue ein öffentliches Ärgernis erregt, weil er sich dazu Fotos angeeignet hat, die Nutzer des Sozialen Netzwerks Instagram in ihren Profilen hochgeladen hatten, um sie als sein eigenes Werk auszugeben (Abb. 2).

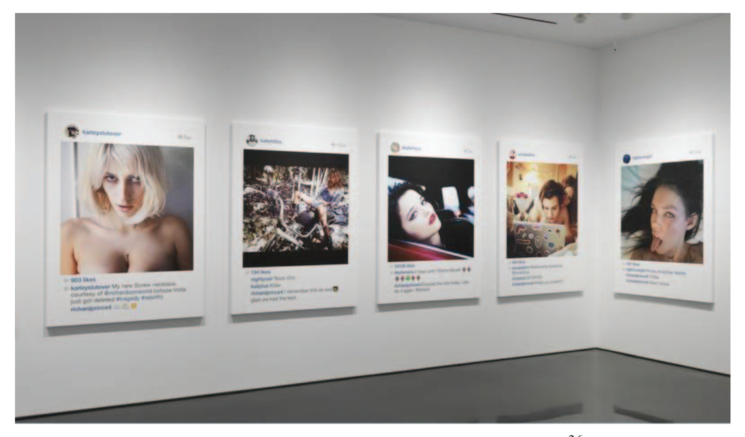


Abbildung 2: „New Portraits" von R. Prince[36]

Wie schon erwähnt, besteht „Die Nordsee" aus der Aneignung des Wikipedia-Artikels über Bibi Blocksberg. Sei es Instagram oder Wikipedia – die Bilder aus dem Internet sind vergänglich und bearbeitbar. Es gibt kein festes Verhältnis zwischen Vor-Bild und Nach-Bild mehr, weil es hier um die radikale Verneinung des Ursprungs geht. In dieser Hinsicht suggestiv ist das Zitat von Jacques Derrida, das eine Parodie eines berühmten Satzes aus dem Johannes-Evangelium darstellt, die Setz in seinem Roman „Indigo" als Motto für den zweiten Teil gewählt hat: „Im Anfang war die Wiederholung."[37]

Setz' enge Verbindung mit dem Internet verrät schon die Tatsache, dass er für das Motto des Gedichtbands ein Zitat aus dem Wikipedia-Artikel über „Reality Checkpoint" ausgewählt hat. Diese Straßenbeleuchtung, die in der Mitte von Parker's Piece in Cambridge zu lokalisieren ist, steht für die Grenze zwischen

[36] Zu „New Portraits" von R. Prince: http://www.richardprince.com/exhibitions/new-portraits/ (30/10/2015).

[37] Setz (2011, S. 151).

dem Realen und Unrealen, und das Zitat aus dem entsprechenden Wikipedia-Artikel erklärt sowohl konstativ als auch performativ Setz' fundamentale Beziehung zum Internet, wo Fakten und Fiktionen ununterscheidbar sind. Es ist auch seine Vorliebe für das Internet, die den Ausgangspunkt des Autors bildet:

> Ich war ein Nerd, blass, uncool, picklig, ohne Freunde. Stattdessen war ich süchtig nach Ballerspielen, habe programmiert, Pornobilder angestarrt, mich in Internetforen nächtelang mit anderen Außenseitern über die obskursten Dinge unterhalten – bis ich eines Tages einen Gesichtsfeldausfall erlitt.[38]

Auch beim Lesen der Texte von Setz muss man sich „kaputtgooglen" und „verrücktsuchen".[39] Seine poetologische Strategie des Fake besteht im Googlen, Kopieren und Einfügen, das seine *écriture* bildet. Zum Schluss zitiere ich aus einer Rezension über „New Portraits" von Prince:

> [...] „what's yours is mine." That could also work as the motto of the internet. [...] Much of what we mean by the internet is about appropriation, recontextualising and simply copying. Round and round we go.[40]

Literatur

Banz, S. (2013): Marcel Duchamp: Pharmacie. Nürnberg.

Brandt, J. (2015): Tod in Turin. Eine italienische Reise ohne Wiederkehr. Mit Zeichnungen von Tom Smith. Köln.

Burdorf, D. (1997): Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarbeitete und aktualisierte Aufl. Stuttgart / Weimar.

Dotzauer, G. (2012): Essay zur Frankfurter Buchmesse. Romandämmerung. In: Der Tagesspiegel. 10.10.2012.

Doubrovsky, S. / Lecarme, J. / Lejeune, Ph. (Hgg., 1993): Autofictions & cie. Paris.

Duchamp, M. (1917): The Richard Mutt Case. In: Roche, H.-P. / Wood, B. / Duchamp, M. (Hgg.): The Blind Man. 2, 1917.

Ebel, M. (2012): Die schrecklichen Kinder. In: Tagesanzeiger. 09.10.2012.

Eco, U. (1977): Das offene Kunstwerk. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt a.M.

Haberl, T. (2015): „Das Selbstmitleid ist weg": Schriftsteller Clemens J. Setz im Interview. In: Süddeutsche Zeitung Magazin. 38 (2015).

Heidemann, B. (2009): Clemens J. Setz überrascht sich mit einem Roman. In: WAZ.de. 13.10.2009. http://www.derwesten.de/kultur/clemens-j-setz-ueberrascht-sich-mit-einem-roman-id6380.html (30/10/2015).

Kegel, S. (2011): Am Riesenrad des Lebens gedreht. In: Frankfurter Allgemeine. 16.03.2011.

Lecarme, J. (1993): L'autofiction: un mauvais genre? In: Doubrovsky, S. / Lecarme, J. / Lejeune, Ph. (Hgg., 1993): Autofictions & cie. Paris. 227-248.

---

[38] Haberl (2015).

[39] Wiele (2012).

[40] Parkinson (2015).

Lejeune, P. (1994): Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a.M.

Owens, C. (1992): Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture. California.

Parkinson, H.J. (2015): Instagram, an artist and the $100,000 selfies – appropriation in the digital age. In: The Guardian. 18.07.2015.

Römer, S. (2001): Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. Köln.

Setz, C.J. (2011): Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes. Erzählungen. Berlin.

Setz, C.J. (2012): Indigo. Roman. Berlin.

Setz, C.J. (2014a): Die Vogelstraußtrompete. Gedichte. Berlin.

Setz, C.J. (2014b): Clemens J. Setz über „Die Vogelstraußtrompete". In: Kleine Zeitung. 17.03.2014.

Setz, C.J. (2015): Glücklich wie Blei im Getreide. Nacherzählungen. Berlin.

Spector, N. (2007): Richard Prince. New York.

Wiele, J. (2012): Die X-Akten des postmodernen Romans. In: Frankfurter Allgemeine. 19.09.2012.

Valerij Gretchko (Tokio)

Strategien des Primitivismus in der modernen russischen Poesie

Im Gegensatz zum direkten Sinn des Wortes, der hinter dem Namen „Primitivismus“ steht – also „primitiv, einfach“ –, erwiesen sich Inhalt und Umfang des Begriffes „Primitivismus“ bei näherer Betrachtung als äußerst kompliziert. Die erste Definition dieses Begriffes wurde wahrscheinlich in der Enzyklopädie *Nouveau Larousse illustré* (1904) in einem kunsthistorischen Kontext gegeben. Sie lautet: „Primitivismus – Imitation der Primitiven“.[1] Jedoch ruft diese knappe und anscheinend klare Definition mehr Fragen hervor, als sie zu beantworten vermag, denn sie lässt offen, was unter den „Primitiven“ sowie unter der „Imitation“ zu verstehen ist.

Das Verständnis des Begriffes „Primitivismus“ unterscheidet sich in den verschiedenen national- und kunstartspezifischen Kontexten wesentlich. So wird in der westlichen Kunstgeschichtsschreibung der Primitivismus meistens auf die Imitation der bildenden Kunst der Völker Afrikas und Ozeaniens beschränkt.[2] Eine solche sehr enge Auffassung führt dazu, dass die primitivistische Kunst der russischen Avantgarde von der Betrachtung ausgeschlossen wird.[3] In der Tat hat die Nachahmung von exotischen Stämmen in der russischen Kunst kaum eine bedeutende Spur hinterlassen. Denn in Russland wurden „eigene“ Formen sog. „Primitiver“ angenommen, welchen die Rolle des Exotischen zugeschrieben wurde, wie zum Beispiel die halbmythischen Skythen der Vergangenheit oder aber auch das „einfache Volk“ («народ») der damaligen Gegenwart. In der russischen avantgardistischen Kunst fanden nationale Kunstformen wie Ikonen, Lubok usw. eine breite Verwendung, und der Primitivismus in Russland hatte

---

1 « Primitivisme. B.-arts. Imitation des primitifs“ (Nouveau Larousse illustré, 1904, Bd. 7, S. 32). Es ist interessant, dass weder in der fundierten 15-bändigen Ausgabe des *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* von Larousse (1866–1876), die für *Nouveau Larousse illustré* als Vorlage diente, noch in einem Zusatzband zu diesem *Dictionnaire,* der 1890 erschien, der Begriff „Primitivismus“ vorkommt.

2 Die Kunst dieser Völker, wie unterschiedlich sie auch sein mag, wird nicht selten pauschal unter dem relativ amorphen Ausdruck „tribal art“ subsumiert. Denis Dutton setzt in seinem Eintrag für die Oxforder *Encyclopedia of Aesthetics* die Begriffe „primitive art“, „ethnographic art“ und „tribal art“ miteinander gleich und stellt fest, dass sie sich auf Kulturen beziehen, die von den Zivilisationen Europas, Nordafrikas und Asiens isoliert sind (Dutton 1998, Bd. 4, S. 404).

3 So wird zum Beispiel sogar in einem so gründlich ausgearbeiteten Werk wie *Primitivism in 20th Century Art*, das 1984 in New York erschienen ist, die russische Avantgarde nicht erwähnt (Rubin 1984).

ein nicht nur allgemein antizivilisatorisches, sondern auch spezifisch national-orientiertes, antiwestliches Pathos.[4]

Wird jedoch der Primitivismus aus einer umfassenderen Perspektive bestimmt, so werden zu seinen Objekten der Nachahmung nicht nur ethnische oder „triviale" Formen der Kunst, sondern auch künstlerische Produktionen von Kindern, Naiven oder psychisch Kranken gezählt. Joachim Schulz prägte in diesem Zusammenhang die aphoristische Formulierung: „Wild, irre und rein", die er auch zum Titel seiner Untersuchung gemacht hat.[5] Trotz der anscheinenden Heterogenität dieser Erscheinungen teilen sie alle mindestens ein gemeinsames Merkmal: Sie stehen in Opposition zum rational-logischen Denken. Somit passen sie gut zur dominierenden geistigen Tendenz der avantgardistischen Epoche. In der Zeit der Krise des Positivismus und des Glaubens, die Welt sei auf eine analytisch-logische Weise zu verstehen, fanden rationalitäts- und zivilisationskritische Theorien eine große Verbreitung, und zwar weit über die Grenzen der Avantgarde hinaus.[6] Der offene Konflikt mit der Logik, die Abweichung von der Norm, ein frischer, „verfremdeter" Weltblick, der den Rahmen des „common sense" sprengt – alle diese Besonderheiten der primitiv-naiven Formen des künstlerischen Schaffens faszinierten die Vertreter der Avantgarde, die ja auch danach strebten, um mit Alexei Krutschonych zu sprechen, „die veraltete Bewegung des Denkens nach den Gesetzen der Kausalität, den zahnlosen gesunden Menschenverstand und die symmetrische Logik zu vernichten".[7]

Somit können wir sehen, dass der Primitivismus ein sehr weiter Begriff ist, der den Rahmen der einzelnen Strömungen und Stile überschreitet. Einerseits hat keine der avantgardistischen Gruppierungen sich selbst als „primitivistisch" erklärt. Andererseits aber lassen sich praktisch bei allen Vertretern der Avantgarde in dieser oder jener Form Merkmale des Primitivismus feststellen. So

---

[4] Vgl. hier eine charakteristische Bekundung des primitivistischen Malers Michail Larionow: «Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство. Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему» [Wir streben nach Osten und achten auf die nationale Kunst. Wir protestieren gegen die sklavenhafte Unterordnung gegenüber dem Westen, der uns unsere eigenen und die östlichen Formen im abgegriffenen Zustand zurückgibt und alles nivelliert] (Ларионов 1913, S. 67). Zur Rolle der volkstümlichen und „autochthonen" Elemente in der russischen Avantgarde vgl. u.a. Petrova / Poetter (1993), Бобринская (1998).

[5] Schulz (1995).

[6] Vgl. z.B. folgende Beobachtung von Kornei Tschukowski, der diese Tendenz in der intellektuellen Atmosphäre seiner Zeit empfindlich registriert hat: «Антиинтеллектуализм господствует нынче повсюду. Ratio, Logos – нынче у нас не в фаворе, – дорогу слепым, но вещим озарениям стихийной души» [Antiintellektualismus herrscht heutzutage überall. Ratio, Logos – sind bei uns in Ungnade gefallen, – macht den Weg frei für die blinden, aber prophetischen Erleuchtungen der spontanen Seele] (Чуковский 1969, S. 208).

[7] Крученых (1913, S. 605).

schreibt Aage Hansen-Löve über die Kunst der russischen Avantgarde: „[…] es gibt [...] keine bedeutende Künstlerpersönlichkeit, die sich nicht fundamental mit primitiven Kulturen, dem Archaisch-Magischen, dem Ursprunghaften theoretisch wie künstlerisch auseinandergesetzt hätte“.[8] Die Apologie der Kunst sowie des Denkens der Wilden, der Naiven, der Kinder oder der Geisteskranken in den Manifesten und Werken der Avantgardisten wird geradezu „common place“. 1921 schließt Juri Tynjanow seinen Essay über die zeitgenössische europäische Kultur mit der lakonischen Phrase ab, die er dazu auch noch hervorhebt: „Das Zeichen des Primitivismus steht über der europäischen Kunst“.[9] Man kann mit Recht den Primitivismus als den Stil einer Epoche bezeichnen, in dem sich ihr Zeitgeist widerspiegelte.

In der russischen historischen Avantgarde kann man die Züge des Primitivismus praktisch in allen Kunstarten feststellen. In erster Linie ist hier die Malerei mit solchen bedeutenden Figuren wie Larionow, Gontscharowa, Lentulow, Malewitsch und Kandinski zu nennen. Unumstritten ist der Einfluss des Primitivismus auch in der Musik, es genügt, an die berühmten Ballette von Strawinski zu erinnern. Mit der Literatur ist die Situation jedoch komplizierter. Man muss konstatieren, dass der Terminus „Primitivismus“ bis heute meistens in Bezug auf die Malerei oder andere bildende Künste verwendet wird. „Der literarische Primitivismus“ stellt einen relativ neuen Begriff dar. In der Einleitung zum gerade erschienenen fundamentalen Band „Literarischer Primitivismus“ bemerkt seine Herausgeberin Nicola Gess:

> Im Unterschied zur Kunstgeschichte hat sich der Begriff des Primitivismus in der Literaturwissenschaft noch kaum etabliert.[10]

Als Ursache dafür, dass das „primitive“ Material in der Literatur lediglich eine beschränkte Anwendung findet, sieht die Forscherin die sprachliche Barriere:

> Kaum ein Schriftsteller konnte die fremden Sprachen verstehen, es gab nur wenige Übersetzungen und diese nahmen keine Rücksicht auf semantische Vollständigkeit oder gar stilistische Eigentümlichkeiten.[11]

Diese Bemerkung ist ohne Zweifel richtig, jedoch scheint es, dass die Übersetzungsschwierigkeiten nicht das einzige und vor allem nicht das wesentliche Problem darstellen. Der tiefere Grund dafür liegt in dem nicht-rationalen, a-logischen Stil des „primitiven Denkens“, der dem diskursiv-logischen Modus verbaler Ausdrucksmittel widerspricht, auf den sich aber die Literatur stützt. Die verdichteten, logisch und syntaktisch nicht entfalteten Formen des „primitiven“ verbalen Schaffens treten in einen prinzipiellen Konflikt zum in der modernen Zivilisation herrschenden diskursiven Kommunikationsmodus. Allerdings wird diese Diskrepanz in einer besonderen Art der verbalen Kunst minimiert – in der Poe-

---

[8] Hansen-Löve (2013, S. 280).

[9] Тынянов (1977, S. 131).

[10] Gess (2012, S. 1).

[11] Ebd., S. 1-2.

sie. Im poetischen Sprachmodus werden die sprachlichen Strukturen in einer komprimierten, zur Simultaneität tendierenden Form vertreten. Nicht zufällig verhielten sich daher viele Avantgardisten feindselig gegenüber der Syntax, in der sie mit Recht die Struktur vermuteten, in der das diskursiv-logische Denken verkörpert wird.[12] So kann übrigens gerade in der Orientierung an dem „primitiven" Kommunikationsmodus, für den die syntaktisch entfalteten logisch-diskursiven Sequenzen nicht charakteristisch sind, der Grund dafür gesehen werden, warum in der Literatur der Avantgarde im allgemeinen die Poesie vorherrscht, während die prosaischen Formen lediglich eine minimale Verbreitung gefunden haben.

Über die primitivistische Tendenz in der russischen Avantgarde wurde schon viel und ausführlich geschrieben,[13] und dieses Thema würde uns zu weit vom unmittelbaren Gegenstand unserer Untersuchung wegführen. Wenden wir uns der Gegenwart zu und betrachten, in welcher Form der Primitivismus im Schaffen der zeitgenössischen russischen Dichter präsent ist. Es sei bemerkt, dass die Erscheinungen des Primitivismus in der modernen Literatur äußerst vielfältig sind. Wir beschränken uns auf die Demonstration nur einiger charakteristischer Beispiele und werden anschließend versuchen, eine Typologie aufzustellen (und sei es nur als erste Annäherung).

Zunächst betrachten wir die poetischen Werke, in denen der primitivistische Effekt durch sprachliche Abweichungen erreicht wird. Die zielgerichtete Modifizierung des Sprachsystems ist keine einfache Aufgabe, und die Dichter greifen nicht oft zu diesem Mittel. Als eines der wenigen, aber prägenden Beispiele kann man ein Gedicht von Jewgeni Kljujew „In der Piraha-Sprache" («На языке пираха») anführen. Der Dichter versucht mit poetischen Mitteln das Weltbild eines seltsamen Indianerstammes aus Amazonien zu rekonstruieren, der die Anthropologen in Erstaunen versetzte: Die Piraha haben keinen Begriff für „Gott", sie haben keine Mythen, bei ihnen fehlt auch jede Vorstellung über die Zahlen und die Zeit.[14] Die Grammatik der Piraha-Sprache kennt keine Zeitformen der Verben, keinen Numerus, Pronomina und Nebensätze fehlen fast vollständig usw. Alles das versuchte Jewgeni Kljujew in folgenden Zeilen auszudrücken (hier wird nur die erste Strophe angeführt):[15]

[12] Vgl. Sprüche wie „Man muss die Syntax dadurch zerstören, dass man die Substantive aufs Geratewohl anordnet, so wie sie entstehen" von Marinetti (1995, S. 24) oder: „Wir haben die Grammatik und die Syntax zermürbt" von den russischen Futuristen (Бурлюк и др. 1913, S. 1).

[13] Vgl. u.a. Богемская (2001), Бобринская (2003), Кофман (2010), Hansen-Löve (2012).

[14] Vgl. hierzu: Everett (2008).

[15] Vgl. zu dem Gedicht: Зубова (2013).

Небосвод говорит река: добрый день, река.
Говорит река: добрый день, — говорит река.
Над река есть облако теплого молока.
А в река есть облако холодного молока.
Стая рыбы плещется в заросли тростника.
Стая птицы машет крылом сухого песка.
И толпа ребенка сбегается издалека.
Хорошо возиться в глина у бережка.
Рыба с рыба трудно соединить.
Птица с птица трудно соединить.
У ребенок есть такая длинная нить,
но ребенок с ребенок и нить не соединить.
Хорошо лепить из глина разная снедь.
Хорошо не уметь число, хорошо не знать
никакого сколько: сколько — такая нудь!
Впрочем, нет у пираха и самого слова нудь.[16]

Das Himmelszelt spricht der Fluss: guten Tag, Fluss.
Es sagt der Fluss: guten Tag, – spricht der Fluss.
Über der Fluss ist eine Wolke warmer Milch.
Und in der Fluss ist eine Wolke kalter Milch.
Ein Fischschwarm plätschert im Schilfgestrüpp.
Ein Vogelschwarm schlägt mit dem Flügel trockenen Sandes.
Und eine Kindmenge läuft von fern zusammen.
Schön ists in der Lehm am Ufer.
Fisch mit der Fisch ist schwer zu verbinden.
Vogel mit der Vogel ist schwer zu verbinden.
Das Kind hat ein solcher langer Faden;
aber Kind mit Kind der Faden nicht zu verbinden.
Schön ists aus der Lehm die verschiedene Speise zu formen.
Schön ists, keine der Zahl zu haben. Schön nicht zu wissen
gar kein wieviel: wieviel – eine solche Öde!
Übrigens, die Piraha haben kein Wort Öde.

Die linguistische Analyse dieses Gedichtes kann eine Reihe von interessanten Besonderheiten aufzeigen. Sprachlich falsch benutzt werden nicht die sprachlichen Kategorien, die üblicherweise fehlerhaft verwendet werden, wenn die Sprache von Ausländern nachzuahmen versucht wird, wie z.B. die Konjugation der Verben, die Wortstellung oder das Genus der Substantive. Sie bleiben vielmehr gerade intakt. Denn es geht nicht darum, ein gebrochenes Russisch darzustellen, sondern eine Sprache nachzuahmen, die versucht, das Weltempfinden der Indianer auszudrücken, wie es von Kljujew verstanden wird. Die grammatischen Abweichungen betreffen im Wesentlichen die Deklination der Substantive, dabei lässt sich hinter diesen nur scheinbar chaotischen Abweichungen ein bestimmtes System erkennen. Völlig fehlen z.B. der Akkusativ des Objekts («держит длинная стрела» / „hält ein Pfeil“) und der Präpositiv des Ortes («в

[16] Клюев (2010, S. 73-75).

река» / „in der Fluss“), die in der Sprache als Mittel der Separation des Subjekts vom Objekt bzw. von seiner spatio-temporalen Umgebung dienen. Dafür aber wird der Genetiv der Zugehörigkeit, des Teiles und des Vergleiches beibehalten («стая рыбы», «облако теплого молока» / „Fischschwarm“, „Wolke warmer Milch“). Der Genitiv besitzt eine vereinende, synthetische Semantik, die der Idee des holistischen Weltzugangs der Piraha entspricht. Die Spezifik der zeitlich-räumlichen Wahrnehmung und des prälogischen Denkens äußert sich in der fehlenden Unterscheidung zwischen verbalen Zeitformen, der Abschaffung des Plurals, Vermeidung deiktischer Hinweisen und untergeordneter Sätze.

Dennoch bleibt festzuhalten, dass derartige Experimente, die durch systematische Änderungen der grammatischen Ebene der Sprache archaische Schichten des Denkens ausdrücken sollen, in der modernen Poesie relativ selten vorkommen.[17] Ein viel verbreiteteres Mittel ist die Änderung der Schreibweise von Wörtern, die dabei oftmals von der Einführung umgangssprachlicher Elemente und von Vulgarismen begleitet werden, die auf Primitivität, Naivität oder den niedrigen geistigen Status des Stilisierungsobjekts hinweisen sollen. Es sei angemerkt, dass von diesem Mittel der russische futuristische Dichter Ilja Sdanewitsch schon vor hundert Jahren einen extensiven Gebrauch gemacht hat, in dessen transrationalen Dramen (russ. «заумные драмы») die Orthographie der Lautform der Wörter angenähert und mit obszönen Allusionen gespielt wird.[18] In Zusammenhang mit der Entwicklung des Internets fand in der letzen Zeit dieser Stil eine gewisse Verbreitung. Durch Ironie des Zufalls bekam er die gleiche Bezeichnung wie bei Sdanewitsch selbst («албанский язык» – „albanische Sprache“). In kunstbezogenen Kontexten wird dieser Stil auch „Orpho-art“ genannt. Es sei hier erwähnt, dass die „albanische Sprache“ von einem der Charaktere in Viktor Pelewins Roman „Der Schreckenshelm“ («Шлем ужаса»)[19] verwendet wird; auch der ehemalige Präsident und jetzige Premier-Minister Russlands Dmitri Medwedew hat in einem Interview zugegeben, dass er mit dieser Sprache sympathisiert.[20]

Katastrophale Orthographie und Fehler im Wortgebrauch rufen den Effekt in den Werken des scheinbar naiven Dichters Pjotr Smirnow hervor, dessen Buch „Buduinische Hügel“ (gemeint sind, natürlich, „beduinische“) in dem renom-

[17] Eine gewisse Parallele hierzu kann in den zahlreichen Komposita von Gennadi Ajgi gesehen werden, die den sogenannten Satz-Wörtern der inkorporierenden Sprachen ähnlich sind. Vgl. den Aufsatz von Natalija Azarova in diesem Band.

[18] Зданевич (2008). Zur Spezifik von Sdanewitschs Sprache und seiner Orthographie vgl.: Гречко (2013), Мейлах (2013).

[19] Пелевин (2005).

[20] Vgl. den Bericht über seine erste Internet-Konferenz vom 5. März 2007 (http://lenta.ru/news/2007/03/05/medved). Zum Thema „albanische Sprache“ bzw. Orpho-Art vgl. Шаповалова (2008), Кронгауз (2013).

mierten Kunstverlag „Gileja“ erschienen ist.[21] Der folgende kurze Abschnitt spiegelt den Charakter des ganzen Werks wider:

Что заблуд пытливой страстью Ходит ночью затабой.	Was füreine Ausschweifung in wissensbegieriger Leidenschaft folgdnachts dir.
И меня не до пускaя Затебя стоит горой Внешни я не понимаю.	Und mich nicht ran lassend steht sie hinterdir als Berg äußerlich versteh ich das nicht.
Кто есть кто передамной И атом не до кучаю Я ответа за тобой.	Wer ist wer vormir und dar über sorg ich nicht um deine Antwort.

Man musste „scheinbar naiver Dichter“ sagen, denn viele Details lassen an der Realität des Dichters selbst zweifeln. Es existieren weder Audio- noch Videoaufnahmen von ihm, ja nicht einmal sein Geburtsjahr oder Vatersname sind bekannt. Es besteht die Vermutung, dass dieser Dichter das Produkt eines mystifikatorischen Spiels der Herausgeber des Buches darstellt (das sind der Dichter Alexander Jerjomenko und der Verleger Sergei Kudrjawzew).

Ziemlich verbreitet sind auch Fälle, bei denen der primitivistische Effekt als Folge der Verletzung poetischer Konventionen und Normen der Versifikation entsteht. In solchen naiven oder pseudo-naiven Gedichten werden die Schwierigkeiten offen demonstriert, die ein Laien-Dichter mit dem Metrum, Reim und anderen formalen Begrenzungen in der Dichtung hat. Dabei entstehen sprachliche Abweichungen aller Art, die das Sprachsystem brechen. Dafür aber passen sie ganz gut zum Metrum- und Reimschema – der Laien-Dichter sollte zufrieden sein. Gedichte solcher Art können folgende anonyme Zeilen exemplifizieren, die im Internet kursieren:

Осень наступила, падали листы,
Мне никто не нужен – кроме ты.

Herbst ist es und Blätter fallen nu,
Niemand brauch ich dennoch mehr – als du.

Als ein charakteristisches Beispiel aus der zeitgenössischen Poesie kann man hier die Gedichtsammlung des Dichters Wladimir Waschenin aus der sibirischen Stadt Tjumen anführen, dessen Titel allein schon für sich selbst spricht – «Твоёго сердца я ковбой» / „Ein Cowboy deines Herz bin ich“ (im Russischen wird das Possessivpronomen falsch betont, um es in den Jambus zu zwingen)[22].

Nicht selten wird zum Objekt der Stilisierung „der einfache Mensch aus dem Volke“, eine Art „moderner Primitiver“, dessen Wortschatz bis ins Extreme vereinfacht ist und lediglich aus ein paar (im buchstäblichen Sinne) Wörtern be-

---

21 Смирнов (1993).

22 Важенин (2004).

steht. Diese Rolle benutzt oft der Dichter Wladimir Gorochow in seinen Performances, der die Kargheit der verbalen Ausdrucksmittel seiner Personagen durch die Intonation und andere paraverbale Mittel kompensiert.[23]

Einen besonders komischen Effekt rufen die Fälle hervor, in denen ein „naiver“ bzw. „angeblich“ naiver Dichter schon vorhandene Werke anderer Autoren zu korrigieren oder „verbessern“ versucht, da sie von dem Standpunkt seiner „naiven“ poetischen Logik aus gesehen als unvollkommen erscheinen. So nimmt German Lukomnikow traditionelle japanische Dreizeiler und fügt ihnen eine vierte Zeile hinzu, die sich hervorragend reimt und den vermeintlich unvollendeten Dreizeilern eine schöne abgerundete Form verleiht:

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.
ДОВОЛЬНО КРУПНАЯ ТУШКА.[24]

Alter Teich.
Ein Frosch sprang in das Wasser.
Ein Klatscher in der Stille.
DER BODY WIRD NOCH NASSER.

Eine ähnliche Ästhetisierung der Banalität ist für eine große Zahl graphomanieähnlicher Projekte charakteristisch, die heutzutage vor allen Dingen im Internet vertreten sind. Eines der typischsten Beispiele hierfür sind die Werke eines gewissen Chanapi Magomedowitsch Jebekkujew:

Без никакого тепла
Так и кончилась весна.
Лето уже настало,
Жарко совсем стало.[25]

Ohne Wärme jeder Art
Zog der Frühling fort.
Der Sommer ist da,
Heiß ist es allda.

Trotz seines Porträts und der anscheinend vorhandenen Beweise, dass seine Gedichte als Buch veröffentlicht sind, kann man schwer den Verdacht unterdrücken, dass es sich auch hier wieder um eine der zahlreichen Mystifikationen handelt. Als Objekte solcher Mystifikationsspiele werden neben Persönlichkeiten aus der russischen Provinz oft auch Figuren aus dem Kaukasus, Mittelasien oder anderen „fernen Ländern“ gewählt.

---

[23] Der interessierte Leser kann die zahlreichen Videoaufnahmen seiner poetischen Performances unter dem Stichwort „Владимир Горохов“ leicht auf der Seite von YouTube finden.

[24] Лукомников (2001, S. 56).

[25] Aufgerufen von der Internetseite des Fan-Clubs des Dichters unter: http://vk.com/ebekkuev (21/02/2014).

Es ist nicht zu übersehen, dass die angeführten Beispiele sehr heterogen sind und sich auf verschiedene Arten und Ebenen des Primitivismus beziehen. In diesem Zusammenhang verdient die Frage nach der Typologie besondere Aufmerksamkeit. Betrachtet man, was gegenwärtig als primitive, primitivistische oder naive Poesie bezeichnet wird, so merkt man schnell, dass dieses ein Phänomen komplexeren Charakters darstellt, als der „traditionelle" avantgardistische Primitivismus. Diese Komplexität ist nicht nur auf das Objekt der Imitation zurückzuführen. Eher hängt sie mit der Differenzierung des Begriffes Imitation selbst zusammen, die in der modernen Poesie zu verzeichnen ist. Dieser Prozess lässt sich anhand des folgenden Schemas veranschaulichen:

	Ebene 0 (Objekt)	Ebene 1 (Apologie)	Ebene 2 (Parodie)	Ebene 3 (Mystifikation)
Sprache/ Denken	Kind	+		+
	Wilde	+		+
	Geisteskranke	+		+
Normen/ Konventionen	Graphomane		+	+
	Naive		+	+
	„Massenmensch"		+	+

Die Ebene 0 stellt die Objekt-Ebene dar. Die künstlerischen Artefakte, die von den Akteuren dieser Ebene produziert werden, sind nicht der primitivistischen, sondern der primitiven Kunst zuzuordnen.[26] Es handelt sich hier nicht um eine Imitation, sondern um das mögliche Objekt einer Imitation. Dabei kann die „primitive" Spezifik dieser Art Kunst entweder in den Besonderheiten der Sprache bzw. des Denkens ihrer Träger liegen (wie es bei den Kindern, den „Wilden" oder den Geisteskranken der Fall ist) oder auf Abweichungen von poetischen Normen und Konventionen basieren (wie bei den „Naiven", den ungebildeten Vertretern der „Masse" oder Graphomanen aller Art).

Die Ebene 1 stellt den „klassischen" Primitivismus dar, den wir aus der Epoche der Avantgarde kennen. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde das Objekt (das Kind, der Wilde, der Geisteskranke) von vielen avantgardistischen Künstlern als Träger einer Wahrheit betrachtet, die der zivilisationsmüden Menschheit den richtigen Weg weisen sollte. Die primitive Kunst wurde zu einem Nachahmungsmodell; dementsprechend hatte ihre Imitation einen apologetischen Charakter. Die künstlerische Produktion von Graphomanen und unausgebildeten Massen wurde dagegen in der Regel nicht als Imitationsobjekt betrachtet, da sie nicht für die Träger der „echten" primitiven Denkweise gehalten wurden.

Auf der Ebene 2 ändert sich die Einstellung zum primitiven Objekt wesentlich. Es wird nicht mehr als Inspirationsquelle gesehen. Der Imitator distanziert sich von seinem Objekt, und seine Imitation tritt im parodistischen Stil in den Vordergrund. Zum Vorzugsobjekt von Parodien dieser Art werden die Personen, die mit der Vielfalt von poetischen Normen und Konventionen nur ungenügend

[26] Zur Abgrenzung von primitiver und primitivistischer Kunst vgl. u.a.: Давыдов (2000).

umgehen können – Graphomanen und naive „Massenmenschen". Als ein typisches Beispiel könnte man hier Gedichte von Nikolai Olejnikow anführen.

Jedoch schon bei Olejnikow zeichnet sich das Problem der Mystifikation ab (Ebene 3). Nicht selten lässt sich darüber streiten, inwieweit seine Gedichte als eine Parodie zu betrachten sind, die der Leser bemerken und einschätzen kann, und inwieweit sie dagegen eine Mystifikation des Lesers selbst darstellen, der die Täuschung nicht erkennt und das Produkt des anspruchsvollen Mystifikationsspiels für „echte" primitive Kunst nimmt. Die Spiele mit dem Leser nehmen immer raffiniertere Formen an, wie wir am Beispiel des „virtuellen Dichters" Jebekkujew gesehen haben. Der Dichter und Literaturkritiker Lew Rubinstein spricht in diesem Zusammenhang davon, dass „wir uns jetzt in einer Situation befinden, in der ein Text, der nicht vom Autor unterschrieben ist, in gewissem Sinne ‚blind' ist. Wir können ihn nicht einschätzen, ohne zu wissen, was für ein Mensch der Autor ist, was seine ästhetische Konzeption darstellt"[27].

Somit erweist sich der Primitivismus als ein Phänomen, das sich in ständiger Entwicklung befindet. Im Unterschied zu der Epoche der Avantgarde mit ihrer apologetischen Haltung gegenüber der primitiven Kunst, verlagert sich später der Schwerpunkt von der Ebene 1 auf die Ebene 2, von der Apologie auf die Parodie. Auch die Ebenen 3 und 0 werden in der letzten Zeit immer öfter benutzt. Als einer der Gründe dafür kann man die Entwicklung der Vervielfältigungstechnik und des Internets sehen, die die Möglichkeiten der laienhaften und naiven Autoren wesentlich erweitert haben, ihre Texte an die Leser zu bringen. Das hat seinerseits die professionellen Dichter stimuliert, diese „naive" Poesie als Objekt von Mystifikationsspielen zu benutzen. Diese zunehmend steigende Vielfalt an Möglichkeiten und Praktiken führt dazu, dass der Primitivismus in seinen verschiedenen Erscheinungsformen im poetischen Diskurs in der letzten Zeit einen immer festeren Platz einnimmt.

Literatur

Бобринская, Е.А. (1998): Скифство в русской культуре начала XX века и скифская тема у русских футуристов // Искусствознание. 1 (1998). 445-467.

Бобринская, Е.А. (2003): Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.

Богемская, К.Г. (2001): Понять примитив: самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. М.

Бурлюк, Д.Д. и др. (1913): Предисловие // Садок судей II. СПб. 1-4.

Важенин, В. (2004): Твоёго сердца я ковбой. М.

Гречко, В.М. (2013): К лингвистико-психологической характеристике зауми Ильи Зданевича // К. Ичин (ред.): Дада по-русски. Белград. 189-203.

[27] Рубинштейн (1998, S. 78).

Давыдов, Д.М. (2000): От примитива к примитивизму и наоборот // Арион. 4 (2000). 81-95.

Зданевич, И.М. (2008): Философия футуриста: Романы и заумные драмы. М.

Зубова, Л.В. (2013): Экспериментальная грамматика: стихотворение Евгения Клюева «На языке Пираха» // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред.): Имидж, диалог, эксперимент. Поля современной русской поэзии. Мюнхен. 571-582.

Клюев, Е.В. (2010): На языке пираха // Дружба народов. 1 (2010). 73-75.

Кофман, А.Ф. (2010): Примитивистская составляющая авангардизма // Гирин, Ю.Н. (ред.): Авангард в культуре XX века (1900 – 1930 гг.): Теория. История. Поэтика. М. Т.1. 157-227.

Кронгауз, М.А. (2013): Самоучитель Олбанского. М.

Крученых, А.Е. / Малевич, К.С. (1913): Первый Всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) // Журнал «За 7 дней». 28, 122 (1913). СПб. 605-606.

Ларионов, М.Ф. (1913): Предисловие // Каталог выставки картин группы художников «Мишень». Zit. nach: Ослиный хвост и мишень. М.: 1913.

Лукомников, Г.Г. (2001): Бабочки полет или хокку плюс. М.

Мейлах, М.Б. (2013): «аснОва письмА слухавАя». Об орфографии Ильязда: «аслааблИчья. питЁрка дЕйстф» // Ичин, К. (ред.): Дада по-русски. Белград. 213-224.

Пелевин, В.О. (2005): Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. М. (dt. Übers.: Pelewin, Viktor: Der Schreckenshelm. Der Mythos von Theseus und dem Minotaurus. Berlin. 2005).

Рубинштейн, Л.С. (1998): Случаи из языка. СПб.

Смирнов, П. (1993): Будуинские холмы: книга стихов. М.

Тынянов, Ю.Н. (1977): Записки о западной литературе // Тынянов, Ю.Н.: Поэтика. История литературы. Кино. М. 124-131.

Чуковский, К.И. (1969): Футуристы // Чуковский, К.И.: Собрание сочинений в шести томах, т. 6. М. 202-239.

Шаповалова, Н.Г. (2008): Орфо-арт как пример карнавального общения в виртуальной реальности // Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов. Вып. 11, ч. II. 292-295.

Dutton, Denis (1998): Tribal Art. In: The Encyclopedia of Aesthetics (ed. by Michael Kelly). New York. Vol. 4. 404-406.

Everett, Daniel (2008): Don’t Sleep, There Are Snakes: Life and Language in the Amazonian Jungle. New York.

Gess, Nicola (2012): Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs. In: Gess, Nicola (Hg.): Literarischer Primitivismus (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 143). Berlin. 1-9.

Hansen-Löve, Aage (2012): Vom Vorgestern ins Übermorgen: Neoprimitivismus in der russischen Avantgarde. In: Gess, Nicola (Hg.): Literarischer Primitivismus (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 143). Berlin. 269-314.

Marinetti, Filippo (1995): Technisches Manifest der futuristischen Literatur. In: Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hgg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde: (1909 – 1938). Stuttgart. 24-27.

Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique (1897-1904). Paris.

Petrova, E. / Poetter, J. (1993, Hgg.): Russische Avantgarde und Volkskunst. Baden-Baden.

Rubin, William (1984, ed.): Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, Vol.1 – 2. New York.

Schultz, Joachim (1995): Wild, irre und rein: Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940. Gießen.

Ekaterina Evgrashkina (Trier / Samara)

Das nicht Zufällige im Zufall: über den Gedichtzyklus „Übergangenes“ von R.-B. Essig und Fotographien von M. Koch im Kontext der früheren intermedialen Experimente von J. Kerner und P. Rühmkorf

Das Phänomen der Intermedialität ist sehr gut erforscht.[1] Unter Intermedialität versteht man verschiedene Arten von medialen Synthesen (Wort und Musik, Wort und Bild usw.). Die moderne Fragestellung zum Problem der Intermedialität hat ihre Wurzeln in bedeutenden Werken über Metatext und Intertextualität von M. Bachtin, J. Kristeva, J. Derrida und R. Barthes und gehört zu den wichtigsten Postulaten der Postmoderne: Die Welt ist ein Text – und ein einheitliches Zeichensystem. Nach diesem Postulat wären ein Bild, ein Foto, ein Tanz sowie ein Literaturwerk – ein Text, sodass unterschiedliche Medien in einem einheitlichen Werkganzen existieren und einander fortsetzen können, indem sie anhand unterschiedlicher Codes einen gemeinsamen Raum für die Informationsübergabe und die Bedingungen für das Verständnis schaffen.

In dem vorliegenden Beitrag werden die Text-Foto-Beziehungen in dem intermedialen Projekt „Übergangenes“ von R.-B. Essig und M. Koch analysiert. Es wird um die folgenden Fragen gehen: Inwieweit hängen die intermedialen Komponenten des Werkganzen voneinander ab? Auf welche Weise sind beide Komponenten am Prozess der Sinnbildung beteiligt? Und wie könnte das erwähnte intermediale Projekt in einen breiteren literarischen Kontext gestellt werden?

Klecksographien und Zebrastreifen als poetische Inspirationsquellen: zur Methodenwahl

Das zweisprachige Buch „Übergangenes“ (2011) vereinigt das heterogene Schaffen von zwei Autoren: des modernen Fotographen M. Koch und des Literaturkritikers und Dichters R.-B. Essig. Die deutschen Texte und ihre Übertragungen ins Französische[2] folgen der Reihe nach den Fotographien von Pariser Zebrastreifen, die 2010 in Frankfurt ausgestellt worden sind. Im persönlichen

[1] Vgl. die interdisziplinären Forschungen von A. Hansen-Löve (1983), M. Schmitz-Emans / G. Lehnert (Hgg., 2008), I. Rajewsky (2002) u.a.

[2] Übertragungen ins Französische von Ch. Burnet-Fehlings, A. Isker, A. Biret, A. Benssusan, A. Mermans-Klein, L. Lemair.

Briefwechsel hat R.-B. Essig M. Kochs Fotographien als „kuriose, aber tolle Sache“[3] gekennzeichnet und hinzugefügt, dass sie ihn zum Schreiben inspiriert hätten. Die Tatsache, dass die Gedichte die Bilder zum schöpferischen Anlass hatten, lässt vermuten, dass zwischen den visuellen und sprachlichen Zeichen im Gesamtwerk, in einem gemeinsamen Raum, Zusammenhänge bestehen und die Bilder auf eine bestimmte Weise den Prozess der Sinnbildung in den Texten steuern oder widerspiegeln oder mindestens ein Verhältnis der Komplementarität ausbilden.

Eine der möglichen Forschungsperspektiven für das Gesamtwerk von R.-B. Essig und von M. Koch beruht auf ihrer potentiellen analytischen Vergleichbarkeit mit früheren Werken von J. Kerner („Klecksographien“, veröffentlicht 1890) und P. Rühmkorf („Kleine Fleckenkunde“, 1982). Der Ausgangspunkt für die Untersuchung ist in diesem Fall die Tatsache, dass alle erwähnten Gedichtzyklen nach einem vergleichbaren intermedialen Verfahren verfasst wurden, unabhängig vom Grad und Charakter der Ausprägung der Text-Bild-Beziehungen. Die Werke von J. Kerner und P. Rühmkorf stellen die Klecksographie als potentiell künstlerische Erfahrung vor, indem sie dazu sehr unterschiedliche Texte verfassen, die aber in beiden Fällen eine klar ausgeprägte interpretative Funktion ausüben. In J. Kerners und P. Rühmkorfs Werken werden die Klecksbilder zu einem ausschlaggebenden paratextuellen Element in einer starken, nicht selten determinierenden Position. In Bezug auf den Grad der Abstraktheit und die große Rolle, welche der natürliche Zufall in der Produktion spielt, ähneln die Fotos von M. Koch den Klecksbildern: Beide künstlerischen Verfahren stellen Gestalten dar, die von unregelmäßigen Flächen und aus heterogenem Stoff gebildet sind und unerwartet an Figuren und abstrakte Darstellungsformen erinnern. Beide Verfahren werden durch leitende Denkprozesse ermöglicht: Vergleich, Abstraktion, Verallgemeinerung u.a. Zu künstlerischen Methoden werden sie durch die begleitende interpretative Information (sei es ein Text oder ein Bildtitel). Die Fotos und die Klecksbilder fordern einen forschenden und aufmerksamen Blick, der imstande ist, visuelle Anspielungen und metaphorisierte Realität zu erkennen.

Paratextuelle Elemente können üblicherweise nicht durch andere ersetzt werden, so dass das Werk als Ganzes unveränderbar ist. Das kennzeichnet die meisten Texte von J. Kerner und P. Rühmkorf, weil die Klecksbilder bei diesen Autoren für das ganze künstlerische Vorhaben primär sind, d.h. sie determinieren im Großen und Ganzen Inhalt und Form der begleitenden Texte, auch wenn diese nur eine der poetischen Möglichkeiten der Interpretation verwirklichen (offensichtlich ist die Auswahl unter allen Möglichkeiten bei J. Kerner und P. Rühmkorf grundsätzlich unterschiedlich, was die weitere Analyse zeigen wird).

---

[3] In einer E-Mail vom 14.12.2011 hat mir R.-B. Essig seine Gedichtauswahl zugeschickt, mit der Anmerkung: „Gedichte, die zu Bildern von Zebrastreifen in Paris (kuriose, aber tolle Sache!) entstanden sind“.

In der Verbindung mit Texten bilden die Klecksbilder also ein synthetisches intermediales Werkganzes.

Bevor wir tiefer auf die Analyse von R.-B. Essigs Gedichten und ihren Beziehungen zu M. Kochs Fotos eingehen, charakterisieren wir die früheren intermedialen Experimente von J. Kerner und P. Rühmkorf.

Zur narrativen Strategie der Klecksinterpretationen in Balladen von J. Kerner

Die „Klecksographien" von J. Kerner wurden 1890 von seinem Sohn veröffentlicht, als Original ist das aus Klecksographien zusammengestellte „Hadesbuch" im Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar erhalten. Das klecksographische Verfahren wird so beschrieben:

> Durch Faltung des Papiers erzeugte er aus den zerdrückten Tintenklecksen wunderliche Gebilde und Teufelsfratzen, wobei er mit ein paar Federstrichen nachhalf. In erläuternden Versen machte er sich selbst über die so entstandenen „Dämonen" lustig […].[4]

Das Verfahren war eigentlich nicht neu, aber erst von J. Kerner wurde es als „Klecksographie" bezeichnet[5]. Zum reichen Sinnbildungspotential der Klecksbilder in dem einen oder anderen semantisierenden Kontext (die Tintenklecksbilder an sich sind a priori bedeutungslos!) muss hier auch erwähnt werden, dass der Schweizer Psychoanalytiker Hermann Rorschach zu Beginn des 20. Jahrhunderts solche „Zeichnungen" als eine Art psychologischen Test benutzte. Der Test von H. Rorschach (auch Tintenkleckstest) ist zur Bestimmung von Wahrnehmungsvermögen, Intelligenz und emotionalen Charakteristika geeignet[6]. Beide klecksographischen Praktiken (künstlerisch-literarische und ärztlich-psychologische) wurden zum poetischen Reflexionsgegenstand im späteren Werk von P. Rühmkorf.

Der Band „Klecksographien" ist mit einem Autorenvorwort versehen. J. Kerner beschreibt die klecksographische Technik als Zeichnungen „ohne Kunst, ohne Hilfe von Bleistift und Pinsel"[7]. Dieses erklärt auch die Richtung der Interpretation von Klecksbildern, die vor allem als „symmetrische Zeichnungen, namentlich Arabesken, Tier- und Menschenbilder usw." interpretiert werden. Die Klecksgebilde „lassen der Phantasie den Spielraum", indem sie an Gestalten längst vergangener Zeiten „aus der Kindheit alter Völker" erinnern, wie z.B. „Götzenbilder, Urnen, Mumien usw.":

---

[4] Seeber, K.: Justinus Kerner. Biographie. Eingesehen unter: Justinus Kerner. URL: www.justinus-kerner.de (Redakteur der Internetseite G. Emig) (17/02/2014).

[5] Zu Klecksographie: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_4852.html (BeyArs Kunstlexikon, digitale Version) (17/02/2014).

[6] Mehr dazu: Klopfer / Davidson (1967).

[7] Kerner (1890, S. III).

> Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Klecksen hervor, besonders sehr häufig das Gerippe des Menschen. Wo die Phantasie nicht ausreicht, kann manchmal mit ein paar Federzügen nachgeholfen werden, da der Haupttypus meistens gegeben ist […].[8]

Diese Gegebenheit ist für J. Kerner von der Irrealität der Gestalten, ihrem zufälligen, aber auch mystischen Wesen nicht zu trennen:

> Bemerkt muss werden, dass man nie das, was man gern möchte, hervorbringen kann und oft das Gegenteil von dem entsteht, was man erwartete […].[9]

Dieses Motiv taucht auch in seinen Gedichten auf:

> Diese Bilder aus dem Hades:
> Alle schwarz und schauerlich,
> (Geister sind's, sehr niedern Grades,)
> Haben selbst gebildet sich
> Ohn' mein Zutun, mir zum Schrecken,
> Einzig nur – aus Tintenflecken.
> Habe stets dabei gedacht,
> Überall wo's schwarz und Nacht.[10]

Besonders wichtig für die Analyse ist J. Kerners Bemerkung, welche die poetologische Basis des Zyklus kennzeichnet: Klecksen und Texte bilden eine gewisse Hierarchie, wo das Bild primär wahrzunehmen ist und die Texte ihm nachfolgen[11]. Diese Tatsache lässt keinen Zweifel daran, dass Klecksbilder ein wirkliches paratextuelles Element darstellen.

Die Gedichte bilden zusammen zwei Buchteile: *„Hadesbilder“* und *„Höllenbilder“*. Die meisten Texte enthalten einen deutlichen narrativen Faden, der sie in die Nähe zur klassischen Balladenform rückt, wobei aber eine eigenartige „Rahmen-Konstruktion“ hinzukommt, welche die schöpferischen Umstände bei der Bildentstehung schildert oder direkt auf das jeweilige Bild verweist. So sind z.B. folgende Texte zu finden: „Als ich heut klecksographiret, / Statt mit Tinte mit Kaffee…“, „Eine Geistin ist dieses, die im Leben einst ganz / Einzig gelebt hat für Spiel und für Tanz…“, „Dies Gespenst ist fürchterlich! / Mitternachts erhebt er sich / Aus des Herrn Baronen Gruft…“, „Aus des Burgverlieses Trümmer / Steiget in des Mondes Schimmer / Oft der Alte bleich herauf…“, „Die Geistin hier in schwarzer Tracht…“, „In eines Schlosses / Frau'ngemach / Hing ein uralter Spiegel…“[12]. Die Texte werden über Gespenster, böse Geister, Vampire u.a. gedichtet. Neben Balladen aber ist noch mindestens eine Form zu erwähnen – ein philosophisches Gedicht, so ist z.B. „Memento mori!“[13] dem

---

[8] Ebd., S. III f.

[9] Ebd., S. VII.

[10] Ebd., S. 12.

[11] Ebd., S. VII.

[12] Ebd., S. 19, 23, 24, 30, 38, 46.

[13] Ebd., S. 3.

Thema des Todes gewidmet, oder das Gedicht über ein „Raupe-Puppe“-Entwicklung und allmähliches Sterben „Sieh die Raup’ in ihrer Puppe…“[14]. J. Kerners Klecks-Text-Diskurs enthält auch Elemente der naiven schöpferischen Reflexion: Es handelt sich immer um die Tatsache, dass ein Klecksbild entsteht und sich skurril und eigenwillig zu einer Geschichte entwickelt.

J. Kerner wählt also als grundsätzliches Verfahren seiner Klecksbilderinterpretation die narrative Strategie. Die fast hundert Jahre später veröffentlichten Gedichte von P. Rühmkorf sind nicht zuletzt eine Art künstlerische Widerlegung dieser Strategie, aber auch ein fruchtbarer Versuch, poetisch-klecksographische Verfahren weiter zu entwickeln, indem P. Rühmkorf sich hier im gewissen Sinne der Widerspiegelung moderner poetologischen Tendenzen bedient.

Reflektierte „künstlerische Klecksenproduktion“ in der „Kleinen Fleckenkunde“ von P. Rühmkorf

Die „Kleine Fleckenkunde“ wurde 1982 veröffentlicht. Schon ein ziemlich hämisches geistreiches Motto bricht mit J. Kerners Tradition:

> Die Methode Justinus Kerner
> Ist der beste Fleckentferner.[15]

Mit dem Motto verzichtet P. Rühmkorf darauf, düstere Gespenstergeschichten à la Justinus Kerner zu schreiben. Seine Gedichte sind im Vergleich zu J. Kerners Texten stark von der Reflexion über den schöpferischen Prozess selbst geprägt, wie dieses schon das Inhaltsverzeichnis verdeutlicht: „Am Anfang war der Klecks“, „Philosophische Zwiegespräche“, „Von den Klecksen und ihren Reflexen“, „Handgeschöpftes“ u.a.:

> Wer hierzulande Flecken hinterläßt
> Gilt gleich als Schwein.
> Wer einen Klecks in eine Ordnung preßt
> Kann schon ein Künstler sein.[16]

Die erste und die wichtigste Bedingung bei der schöpferischen Arbeit mit Klecksbildern sei also eine gewisse *Ordnung*. Der weitere Begriff ist *Reflexion*:

> Blind auf einen Fleck gestiert,
> wendet nichts zum Hellen.
> ABER:
> Flecken reflektiert,
> schimmert wie Libellen.[17]

---

[14] Ebd., S. 10.

[15] Rühmkorf (1982, S. 5).

[16] Ebd., S. 12.

[17] Ebd., S. 53.

Die Gedichte von P. Rühmkorf enthalten Schlüssel zu der eigentlichen Bewertung ihres Inhaltes: Meistens handelt es sich um eine – wenn auch nicht immer offensichtliche – spielerische Reflexion darüber, wie zu einem Klecksbild ein konkretes Gedicht entsteht. Bereits der Titel des Bandes lässt vermuten, dass hier eine poetisch behandelte pseudowissenschaftliche Abhandlung vorliegt. Und tatsächlich tauchen in P. Rühmkorfs Texten viele Fachwörter auf, in erster Linie aus den Bereichen Philosophie, Geometrie, Biologie und Psychologie, teilweise unter Verwendung von Wörtern griechischer Herkunft und lateinischer Ausdrücke: *Ordnung, System, Ding-an-sich, Achse, Stoff, Inhalt, Oberbegriff, Linie, Substanz, die Gerade, Summa, Entwicklung der Arten, Über-Ich, Super-Es* oder auch *Parthenogenesis*, *unio mystica, coincidentia oppositorum* usw. – eine Art hermetische Wissenschaftssprache, die gewöhnlich dazu dienen würde, in einem neutralen Kontext einen Text fundiert und autoritativ wirken zu lassen, aber P. Rühmkorfs scharfironischen Gedichten eine lockere und sogar bissige Intonation verleihen:

Tief Luft geholt, in die Hände gespuckt
und zum Gebet gefaltet:
So hat der Herr die Welt gedruckt,
daß Ihr sie ausgestaltet.

Greift nur hinein ins Tintenfaß
und sagt, wie Ihr's gern hättet!
Nicht Schönres als: in statu naß –
und: täglich neu geplättet.[18]

Dieses Beispiel zeigt dazu auch eine besondere Vorliebe von P. Rühmkorf für Sprachspiele: Aus dem lateinischen Ausdruck *in statu nascendi*, was eigentlich *im Entstehen, im Werden begriffen* bedeutet, wird durch den Einsatz von Homonymie und Wortreduktion die Form *in statu naß* – eine lustige Anspielung auf den Prozess der Klecksproduktion. Weitere Beispiele sind *Fortuna fecit, Rühmkorf klexit, Klecksogravieh*, *Indivi-duum, Herr Sau-(bermann), psychoanaliest, Arschroch* u.a. Die beiden letzten, ziemlich derben Beispiele entstammen dem folgenden, teilweise satirischen Text:

Gruß an Rorschach

Ich sehe was, was du nicht siehst,
und sag dir im Vertrauen:
Herr Doktor Arschroch,
der mich psychoanaliest,
er wird mich nie durchschauen.[19]

Der freudianische Schweizer Psychiater und Psychoanalytiker Hermann Rorschach ist eigentlich, wie auch J. Kerner, eine bedeutende Figur in der Geschich-

[18] Ebd., S. 82.

[19] Ebd., S. 47.

te der Klecksographie. Und P. Rühmkorfs Gedichte sind eine Art poetische Konfrontation mit früheren Experimenten zu möglichen Interpretationsweisen im Bereich der Klecksographie, was die Intonation des ganzen Gedichtzyklus erklärt.

Ein anderer Teil von P. Rühmkorfs Texten, die ein Sprachspiel vorstellen, sind Palindrome. Der Text wird um ein Wort / eine Wortgruppe gedichtet, indem auch ein gewisser Zusammenhang mit dem jeweiligen Klecksbild entsteht: *Radar, Brandnarb, nie sein*. Besonders interessant ist, dass Palindrome in ihrer visuellen Repräsentation auf strenger Symmetrie beruhen, was sie mit Klecksbildern verwandt macht. Äußere Symmetrie kann bei der Analyse als nicht offensichtliche Widerspiegelung der inneren Struktur beider medialer Komponente betrachtet werden, dazu kommt auch, dass Reflexion (Hauptbegriff in der „Kleinen Fleckenkunde") ursprünglich auch eine Art bewusster Widerspiegelung bedeutet.

Die Symmetrie als Strukturelement und Ordnungsprinzip für einige Teile des Gedichtzyklus wird von P. Rühmkorf, wenn auch nicht offensichtlich, auf dem Inhaltsniveau eigens thematisiert: Das sind in erster Linie seine „biologischen Gedichte". Hier wird die pseudowissenschaftliche Stilisierung weitergeführt, indem z.B. auf wichtige wissenschaftliche Vertreter in diesem Bereich angespielt wird, wie *Linné* oder *Brehm*:

> Ordnungssysteme
>
> Es seufzt der Kniff: ich habe keine Masse.
> Es klagt der Klecks: mir fehlt nur das System.
> Wenn ich die Sorgen mal zusammenfalte / fasse…
> blüht der Linné…
> beflügelt sich der Brehm.[20]

Die Tatsache, dass die Klecksbilder häufig der Form nach an Insekten erinnern, wird schon in J. Kerners Texten deutlich („Schmetterlinge"-Gedichte[21]). P. Rühmkorf geht weiter, indem er seine Beobachtung („In jedem Kleckser ruht versteckt / ein Ur-Insekt"[22]) zusammenfasst und weiterführt und generalisierte Reihen von natürlich symmetrischen Kreaturen der organischen Welt erwähnt:

> Am Anfang war die Welt nur Ausgekipptes.
> Heut findet sich Gefiedertes…
> Gegliedertes…
> Geripptes.
> So wartet jeder Klecks auf seine Chance:
> Zeig ihm den Kniff und wünsch ihm Renaissance.[23]

---

[20] Ebd., S. 74 f.

[21] Kerner (1890, S. 10, 78 f.).

[22] Rühmkorf (1982, S. 64).

[23] Ebd., S. 67 ff.

Die grundsätzliche Symmetrie der organischen Lebewesen wird durch entsprechende Klecksbilder präsentiert. Sie bleibt als Konstante des schöpferischen Prozesses auch in dem Fall, wenn ein Klecksbild keinen deutlichen Referenten in der äußeren Welt finden kann:

> Es führt die Entwicklung der Arten…
> …nicht immer zu Wesen,
> die wir mit Spannung erwarten.[24]

Einerseits wird in P. Rühmkorfs Texten die Rolle der schöpferischen Reflexion betont, andererseits aber wird auch der Zufall der Entstehung jeweiliger Abbilder thematisiert:

> Geständnis
>
> Was uns an diesen Spielen rührt,
> das ist mit Schweiß nicht zu erkaufen.
> Es ist zur Hälfte programmiert,
> zur Hälfte so gelaufen.[25]

Der Zufall bei der Klecksproduktion wurde schon von J. Kerner betont, wie oben erwähnt wurde. „Die programmierte Hälfte" bei beiden Dichtern ist dann bewusste Bildinterpretation, indem sie aber ihr intermediales Experiment nicht nur auf die wesentliche Erkenntnis einer Form oder Gestalt beschränken, sondern versuchen, sie in einer bestimmten Richtung zu entwickeln, sei es als Gespensterballaden bei J. Kerner oder als humorvolle spöttische Gedichte im Fall von P. Rühmkorf. Wichtig ist aber zu unterstreichen, dass Klecksbilder ein unersetzbares paratextuelles Element bilden, im breiteren Sinne sind sie primär für das künstlerische Vorhaben, Klecksbilder poetisch zu interpretieren. Sie sind von den jeweiligen Texten nicht zu trennen: Sonst könnte es zum Zusammenbruch des ganzen Werks kommen.

Über die Annäherung an das Visuell-kuriose und über die Text-Bild-Beziehungen im „Übergangenen" von R.-B. Essig und M. Koch

Der Zufall bei der Klecksproduktion, der mehrmals von J. Kerner und später von P. Rühmkorf poetisiert wurde, spielt dieselbe wichtige Rolle bei den Zebrastreifen-Fotos von M. Koch. Kleckse und Einrisse von Zebrastreifen als potentielle Kunstobjekte haben eine gemeinsame Besonderheit: Sie entstehen unter dem Druck der physikalischen Eigenschaften von Papier und Tinte (im ersten Fall) und von zerbrechlicher Asphaltfläche (im zweiten) und entstehen also *zufällig* – in dem Sinne, dass der Prozess ihrer Entstehung nur beschränkt von einem Künstler gesteuert werden kann. In diesem Zusammenhang verfügen die Kleckse und unregelmäßigen Flächen über eine gemeinsame Basis für die künstleri-

---

[24] Ebd., S. 71 ff.

[25] Ebd., S. 107.

sche Interpretation. Im Fall von Kochs Fotos werden aber zielbewusst und zweckmäßig bestimmte Fragmente der Flächen ausgewählt und als Kunstobjekte fixiert, was schon als eine Reflexion des Künstlers betrachtet werden kann, auch wenn diese nicht verbalisiert wird und so dem Betrachter die Möglichkeit gibt, anhand der Fotos einen eigenen reflexiven Text (im breiteren Sinne) zu entwerfen. Der Fotograf beeinflusst das Muster auf der Asphaltfläche: Er schreibt es in den diskontinuierlichen Raum des Fotos ein und zieht die Aufmerksamkeit der Betrachter auf bestimmte Anordnung der Linien und der Fläche, die Gestalten bilden und als solche erkannt werden können.

Manfred Koch unterscheidet drei Ebenen, auf denen die Annäherung an die Fotographien möglich ist und die auch als Phasen der Interpretation des Visuellen betrachtet werden können:

> Die Bilder haben für mich drei Ebenen: da sind vordergründig erst mal *Linien und Flächen*, die bilden eine abstrakte graphische Komposition. Schaut man länger oder mit Abstand hin, so kann man – mehr oder weniger deutlich, aber nie eindeutig – in den Formen häufig *menschen- oder tierähnliche Gestalten* entdecken […]. Die dritte Ebene ist eigentlich die wesentliche: wenn die Bilder einen Dialog mit dem Betrachter auslösen […] wenn *Assoziationen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühle*, vielleicht auch *Ängste* wach werden […].[26]

M. Koch betont also den vielstufigen reflexiven Charakter der möglichen Bildinterpretation. Sehen wird erst dann möglich, wenn man etwas nicht übergeht, sondern diesem seine Aufmerksamkeit widmet (vgl. J. Kerners Vorwort oder entsprechende Gedichte P. Rühmkorfs [z.B. „Fleck-Reflex“[27]]). Wenn man über das Gesehene weiter nachdenkt, kommt man zu tieferen und komplizierteren Erfahrungen, die ihrerseits etwas über den Betrachtenden selbst verraten können.

Die erwähnten Ebenen werden zum Grund bei verschiedenen Verfahren der Klecksbildinterpretation, ob es ein Klecksbildgedicht oder Rorschach-Test wäre. Aber der wichtigste Unterschied, der sich schon auf der Ebene der primären Formen und Linien offenbar macht, ist die *fehlende Symmetrie* bei M. Kochs Fotographien. Die symmetrischen Formen bilden relativ geschlossene Systeme, die bei fehlenden Teilen wieder zum Ganzen ergänzt werden können. In diesem Sinne ist die symmetrische Form eines Klecksbildes relativ einfach und überschaubar (vgl. Formen der organischen Welt, die oft in Klecksbildern erkannt werden). Der Mangel an Symmetrie tendiert zur potentiell unendlichen Fortsetzung der Form und zu ihrer Komplexität und führt zur Intensivierung der interpretativen Reflexion. Hier muss aber auch auf M. Kochs Gestalten verwiesen werden, die als konkrete visuelle Metaphern und Anspielungen teilweise dieser These widersprechen. Sie stellen aber ihrerseits nur ein Fragment der unregelmäßigen Fläche dar, nur eine von mehreren Realisierungsvarianten des Sehverfahrens (aus Linien und Formen – und derer Reflexion), über das M. Koch sagt:

---

[26] Valentin (2011, S. 12).

[27] Kerner (1890, S. IV f.), Rühmkorf (1982, S. 52 f.).

> Die Bilder führen ohnehin ein Eigenleben […]. Das Wichtigste ist für mich, dass die Bilder etwas anstoßen; sie müssen offen sein, damit jeder Betrachter seine eigenen äußeren und inneren Bilder sehen kann […].[28]

Die Offenheit der unsymmetrischen Formen lässt verschiedene Sichtweisen und Blickwinkel in konkreten Bildinterpretationen sich stärker ausprägen.

Was das Werk „Übergangenes" als Ganzes angeht, so wird schon bei der ersten Annäherung klar, dass die Fotographien keine unmittelbaren paratextuellen Elemente zu den Gedichten sind. Das beweist z.B. die freie Anordnung von Texten und Fotographien: Die deutschen Texte und ihre Übertragungen ins Französische werden im Layout von unterschiedlichen Fotographien begleitet, was keinen festen Zusammenhang zwischen konkreten Bildern und Texten bedeuten kann. In diesem Fall ist es eher ein gemeinsames Projekt, aber der für beide medialen Quellen wirkende Raum und die schöpferische Vorgeschichte der Gedichte schaffen tiefere, wenn auch abstraktere, nicht direkt offenbare Bezüge.

Im Gespräch mit J. Valentin erklärt R.-B. Essig, welchen Bezug die Texte zu den Bildern haben:

> Ich dachte an Forscher und Künstler, die mit Kochs Bildern, seiner Weltsichtveränderung und mit Paris korrespondierten. Spiel mit Perspektiven, Entdeckungen, die Zeit und ihre Folgen sind deshalb auch bei mir wichtige Motive, ob es um Lee Miller, Charles Baudelaire oder Robert Koch geht. Es gibt insofern sehr viele, aber keine einfachen Bezüge zwischen den Gedichten und den Fotographien. Am liebsten wäre mir insofern eine ähnlich *fröhliche und freie Rezeption*, wie ich sie bei vielen Betrachtern der Bilder erleben konnte.[29]

Die Fotografien und Gedichte treten also in keinen inhaltlichen oder schöpferisch reflexiven Zusammenhang zueinander. Was aber verbindet sie auf dem strukturellen und konzeptuellen Niveau miteinander, was später auch zu einer „ähnlichen Rezeption" der Texte und Fotographien führen könnte?

Ein Knäuel aus Codes in den Gedichten von R.-B. Essig

Die Gedichte von R.-B. Essig sind nicht zuletzt hermetisch, sie verlangen von ihren Rezipienten tiefe Kenntnisse aus mehreren Kulturbereichen und laden zu einer Art ironischem Polyhistor-Spiel ein. Aber für einen sich in der Kunstgeschichte wenig auskennenden Leser existieren knappe Autorenanmerkungen fast zu jedem Gedicht, die aber auch teilweise einen spielerischen Charakter zeigen und Informationen zum Text nur *minimum minimorum* geben. Es sind also Interpretationsimpulse, ohne die eine adäquate Interpretation fragwürdig, wenn nicht unmöglich ist.

---

[28] Valentin (2011, S. 12).

[29] Ebd., S. 12.

Die Gedichte sind meistens poetische Reflexionen zu verschiedenen Persönlichkeiten, ihren Biographien und Tätigkeiten, und zu Ereignissen in der Kultur- und Kunstgeschichte: in der Medizin (Robert Koch in „Kleine Welt“[30]), in der Mode (Coco Chanel in „Kein Wort mehr“[31]) sowie auch in der bildenden Kunst und Fotographie (J.-A.-D. Ingres, Man Ray, Lee Miller u.a. in „Die Logik der Fische“[32]), Filmkunst (Brüder Lumière, F. Truffaut, J.-L. Godard in „L'âge des lumières“[33]), Musik (Francis Poulenc, Claude Debussy, Eric Satie in „Musikalienhandlung ohne Rahmen“[34]) usw.

Im Vergleich zu M. Kochs Fotographien, die „keine Rätselbilder“[35] sind, stellen R.-B. Essigs Gedichte eine schwere Aufgabe des Entzifferns, die aber auch eine Art anspruchsvolle Unterhaltung erlaubt. R.-B. Essig schafft in seinen Texten komplizierte Kombinationen aus verschiedenen Codes (musikalischen, modischen, biographischen usw.), indem er reichlich auf ein nichtsprachliches Zeichensystem (z.B. die darstellende Weise der bildenden Kunst) mit Hilfe der poetischen Ausdrucksweise anspielt. Dazu kommen auch diverse Experimente mit der Stilistik: Sprachspiele, Metaphern usw.

In dem der Struktur nach relativ einfachen Gedicht „Ein vierundzwanzigstel Paradies der Damen“ werden die berühmtesten französischen Schauspielerinnen genannt, und dadurch wird auch indirekt auf die jeweiligen Filme verwiesen:

> Ich habe Verachtung gefunden. Es war Brigitte Bardot.
> Ich habe Jules betrogen. Es war Jeanne Moreau.
> Ich habe den unbekannten Code getippt. Es war Juliette Binoche […].[36]

Der Titel kann für ein bekanntes künstlerisches Werk ein Signifikant sein, hier wird geboten, sich anhand einer Transformation des Signifikanten an das jeweilige Filmwerk zu erinnern. Selbst der Titel des Gedichtes enthält eine Anspielung an die für die Filmkunst üblichen „24 Bilder pro Sekunde“ und an den Titel des Romans von E. Zola „Paradies der Damen“.

Das Spiel mit den Titeln taucht auch in einem anderen Text von R.-B. Essig auf, wo musikalische Werke durch die repräsentative Funktion von ihren Bezeichnungen anwesend sind:

> Musikalienhandlung ohne Rahmen
>
> Nein, er bereut nichts!
> Der König tanzt und amüsiert sich
> mit dem Stier auf dem Dach, der über Käse lacht.

---

[30] Essig (2011, S. 45).

[31] Ebd., S. 57.

[32] Ebd., S. 43.

[33] Ebd., S. 51.

[34] Ebd., S. 53.

[35] Valentin (2011, S. 12).

[36] Essig (2011, S. 49).

Es klingt gar nicht ähnlich
dem Opfer im Frühling.
Im Mondlicht vielleicht
formt Musik sich zu Birnen.
Die Perlen zu fischen, erscheint mir schicklich.
Ich bin ein Zauberlehrling.
Ich traue dir zur linken Hand
einen bürgerlichen Adligen an,
der die Glocken läutet von Paris
tätig taktvoll, Tic-toc-choc,
wie zur Geburt
unseres Herrn.[37]

Am Anfang „erklingt“ Edith Piaf, dann kommen die Komponisten Léo Delibes, Francis Poulenc, Igor Stravinsky, Claude Debussy, Eric Satie, noch einmal Léo Delibes, Paul Dukas, Jean-Baptiste Lully, Marin Marais, François Couperin, Olivier Messiaen, „die in dieser Reihenfolge mit Titeln ihrer Kompositionen vertreten sind“[38].

Dieser Text ist von der semiotischen Perspektive her gesehen eigentlich ein deutlicher Fall der feinen Anspielung auf Kunst, die über ganz andere Ausdrucksmittel verfügt, die aber als Erkenntnis von einem erfahrenen Rezipienten in Erinnerung gerufen wird.

Komplizierter scheint der Text „Die Logik der Fische“ zu sein, da er mehrere miteinander verflochtene Codes präsentiert:

Die Logik der Fische

„Die Violine ist ein Cello“ wispert sie.
Ingres nickt Kiki listiglich zu,
legt sich flach aufs Papier zu ihr, als es
blitzt. Um sie her Schwarz.

Tiefseeschwarz. Ein Rochen weist hoch oben
weiß den Bauch, ein Clownsgesicht.
Er blickt hinab. Blendend, wie er aussieht!
Auch hungrig?

Eine Müller’sche Larve treibt heran.
Viel zu klein für seinen Appetit, reizt
sie ihn doch. Im Nähern
wächst sie, wächst auf Rochengröße, verliert
ihre Larvengestalt, blitzt
selbst, blendet, hält fest, lässt
sich nicht festhalten, höchstens
für Momente, wenn

[37] Ebd., S. 53.

[38] Ebd., S. 59.

sein Zittern sie lähmt, erstarrt
sie, schwimmt bald wieder frei.

Ingres und Kiki wollen
besser sehen, besteigen
Venusmuschelhügel, als wären
sie der Berg Parnass. Sie blicken
sich an, klicken mit Schalen, sie ficken
einander geschickt mit
sehenden Fingern und fühlenden Augen.

„Mein Pik-As hat Hände wie Brot“, sagt sie.
„Meine Quelle trägt Amphoren mit Links“, sagt er.
„Sieh, die Silhouetten dort unten!“
„Trottoir à la nature.“[39]

Der Text hilft dem Leser, da er die Namen realer Personen und Anspielungen auf bekannte Kunstwerke enthält, aber der Wissensgrad eines Rezipienten kann variieren, davon hängt die Verständnismöglichkeit ab. Z.B. beim ersten Lesen könnten unmittelbar der Maler Ingres und die Sängerin, Schauspielerin und das berühmte Model Kiki de Montparnasse erkannt werden. Der stark erotisierte See-kontext der „Logik der Fische“ kann als Metapher für das frivole Leben der Bohème betrachtet werden. Aber in der Wirklichkeit existierten Ingres und Kiki in verschiedenen Epochen. Was könnte sie verbinden?

Die Anmerkung hilft bei der Antwort: Die Verbindung bildet ein berühmtes Foto von Man Ray „Ingres’ Geige“[40]. Kiki war das Model für das Foto; einige Kunsthistoriker teilen mit, dass Ingres seine eigenen Ausstellungen mit einer Geige begleitete, obwohl er kaum spielen konnte. So lässt sich der Text enträtseln. Aber der Text selbst enthält schon die Antwort: „Die Violine ist ein Cello“ – indem er sich über die Größe des Instrumentes resp. der Frauengestalt lustig macht.

Das erwähnte Kunstwerk zieht auch die Figur des Fotografen Man Ray ein. Die Anmerkung erklärt aber kaum, wo er im Text steckt. Hier sind die Englischkenntnisse wichtig, da „ray“ nicht nur „Strahl“ bedeutet (das Pseudonym des Fotografen), sondern auch „Rochen“: „Ein Rochen weist hoch oben / weiß den Bauch, ein Clownsgesicht“. Komplizierter ist im Text Lee Miller zu entdecken, die in der Anmerkung nur erwähnt wird.

Lee Miller war Schülerin und Freundin von Man Ray; im Text erkennt man sie, wenn bestimmte phonetische Transformationen beachtet werden: „Müller’sche Larve“ ist auch kontextuell mit dem Rochen verbunden. Mehrere Le-

[39] Ebd., S. 43.

[40] „Le Violon d'Ingres“ oder „Ingres's Violin“ (1924), das Foto kann z.B. angesehen werden unter: http://www.getty.edu/art/collection/objects/54733/man-ray-le-violon-d'ingres-ingres's-violin-american-1924/ (17/02/2014).

xeme mit der „Licht"-Semantik (*blitzen*, *blenden*) könnten als Anspielungen auf die Fotoexperimente von Lee Miller und Man Ray betrachtet werden.

Der Text gibt auch ein Beispiel für einen klassischen Fall von Intertextualität, indem ein Zitat nicht markiert wird. Es handelt sich um eine Anspielung auf die zweite „Römische Elegie" von J.W. von Goethe, die in den erotischen Kontext des Gedichtes passt und ihn ironischer Weise mit dem klassischen deutschen Literaturerbe verbindet.

Weitere Anspielungen aus der Geschichte der Fotografie und der bildenden Kunst sind ein Foto von Robert Doisneau und ein Bild von Ingres. Picasso versteckt sich phonetisch im „Pik-As" und dem Ausdruck „Hände wie Brot": Das Visuelle kann aus der Beschreibung erkannt werden[41]. Die „Quelle" von Ingres[42] ist mehrdeutig: Wasserquelle und Informationsquelle – zur letzteren gehört auch eine moderne Erscheinung, Internetlinks, – was den ganzen Zyklus als eine Art Enzyklopädie sehen lässt, während die transformierte Aussage Rousseaus das Thema des Zyklus aufweist – *Straße*, *Trottoir*, *Übergangenes* usw.

Der Text „Jedem die Seine" wird um literarisch-biografische, kinematographische und sprachliche Codes herum gedichtet:

Jedem die Seine

Er wollte nicht schwimmen, sondern
gesellte sich zur Unbekannten, zu den Vorspringern
aus Kummer und Provinz.
Die Seine schluckte auch Celan; mit
ihrem großen Bauch
und den mehr als neun neuen und alten Brücken
für die Liebenden, die Tänzer,
die Übersetzer und die Esel.
Wie sie sich windet,
den Klischees auszuweichen!
Und doch bleibt sie feuchte Kollaborateurin.
Das Herz französisch,
der Schoß international.[43]

Schon der Titel beruht auf einem graphisch-phonetischen Sprachspiel: Die französische Bezeichnung für den Fluss – Seine – fällt mit dem deutschen Possessivpronomen „seine" zusammen; dazu gehören weitere Anspielungen auf das antike Motiv „jedem das Seine", das später auch als Spruch über dem Haupttor vom Konzentrationslager Buchenwald zu lesen war. Im Kontext vom indirekt

---

41 „Les pains de Picasso" (1952), das Foto kann z.B. unter http://www.jacksonfineart.com /Robert-Doisneau.html (17.02.2014) angesehen werden.

42 „La source" (1820–1856), das Bild kann z.B. unter http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/la-source-461.html (17/02/2014) angesehen werden.

43 Ebd., S. 51.

anklingenden jüdischen Thema erscheint auch die Gestalt des Dichters Paul Celan. Die weitere Motiventwicklung führt zu romantisierenden, fast mythologischen Toden in der Seine: biographische Codes, die sich alle in einem Punkt vereinigen – im metaphorischen Raum des Flusses als des Schicksals, als einer femme fatale, hartherzigen Verräterin. Dabei wird ein gewöhnlicher Bestandteil der Flusslandschaft betrachtet – die Brücke –, und zwar zugleich als Darstellungsraum für den Film „Die Liebenden von Pont Neuf" und als mehrdeutiges sprachliches Element – in „Eselsbrücke".

Diese Beispiele können eine Vorstellung von dem hohen Niveau des literarischen und ästhetischen Anspruchs der Gedichte R.-B. Essigs geben. Die Texte sind strukturell und inhaltlich eher selbständig und unabhängig von M. Kochs Fotographien. Was aber das tiefere Sehverfahren betrifft, präsentieren beide medialen Komponenten des Werks gleichermaßen einen Verzicht auf das Offensichtliche, Symmetrische; sie lassen die Interpretation möglichst offen. Das Zufällige, das man nicht übergeht, setzt seine Existenz in der Form eines Kunstwerkes fort, seien es die Fotographien oder verwirrenden Zusammenhänge aus der realen Weltgeschichte, die zu einem nicht zufälligen Text zusammen gebracht werden. Der Prozess des Werdegangs einer Interpretation wird sich verlangsamen, je nach dem Grad der Abstraktion und Hermetik des Bildes oder Textes – und dadurch kann das Zufällige gründlicher untersucht werden, was auch zur Bereicherung und zum intellektuellen und ästhetischen Vergnügen des Interpretierenden oder des Betrachters führt.

Nach der Faktur, der Farbe und dem hohen Grad des Zufälligen bei der Entstehung einer Abbildung scheinen die Klecksographien und die Fotos von Zebrastreifen ihren Rezipienten ähnliche visuelle Eindrücke darzubieten: die Erkenntnis vom Bekannten, was schon in der Erfahrung der visuellen Weltwahrnehmung eines Rezipienten existiert und nun in einem durch die verfremdenden Ausdrucksmittel erschaffenen Objekt der visuellen Kunst entschlüsselt werden muss. Als eine kompliziertere künstlerische Interpretation gelten dann die literarischen Texte, die ihrem Inhalt nach auf die entsprechenden Abbildungen zurückweisen, aber die sie auch in einen konkreten interpretativen Kontext stellen. Die Abbildungen können also aus einer erzählerischen Perspektive betrachtet werden (als Beispiel sind hier Gedichte von J. Kerner anzuführen: Die abgebildeten Figuren werden zu Protagonisten in der dichterischen Narration oder dienen als Anlässe zum philosophischen Nachdenken, dessen Ergebnisse in Reimformen verfasst werden). Eine andere Möglichkeit ist die methodenreflektierte Perspektive, wie z.B. in Gedichten von P. Rühmkorf: Poetisiert werden hier der Prozess der Abbildungsproduktion selbst, aber auch deren vorhandene Interpretationen (vgl. die ironische Darstellung vom Kerner- und Rorschachverfahren in der „Kleinen Fleckenkunde").

Was das intermediale Projekt „Übergangenes" von M. Koch und R.-B. Essig betrifft, stellen die als ein Werkganzes betrachteten Fotographien und Texte eine

ungewöhnliche intermediale Erfahrung dar, indem sie keine Hierarchie bilden, sondern sich eher komplementär zueinander verhalten, als zwei ähnliche Sehweisen, obwohl sie auch verschiedene Ausdrucksmittel benutzen: Beide medialen Komponenten schaffen einen spielerischen Raum für die Erkenntnis und schöpferische Assoziationsentwicklung, aber auch für eine potentiell globale Vernetzung und *Verlinkung* von erkannten Gestalten. Einige schon erwähnte Gedichte von R.-B. Essig können in diesem Zusammenhang auch als eine Art poetische Ekphrasis betrachtet werden, da sie als sprachliches Medium Elemente der Form- und Inhaltsbeschreibung anderer Medien enthalten (Foto von R. Doisneau „Les Pains de Picasso“, Foto von Man Ray „Le Violon d’Ingres“, aber auch zahlreiche Erwähnungen von Musikwerken, Filmen usw.). Das Knäuel aus Codes in R.-B. Essigs Gedichten erweitert das intermediale Experiment zum Weltraum einer Enzyklopädie – und stellt dadurch nach eigener Weise das intermediale „Alles in Allem“ dar.

Literatur

Eicher, T. / Bleckmann, U. (1994, Hgg.): Intermedialität: Vom Bild zum Text. Bielefeld.

Essig, R.-B. (2011): Übergangenes – Kontrapunkt: Gedichte / Übergangenes. Bamberg.

Feiter, R. (2011): Appell ans Sehen / Übergangenes. Bamberg.

Hansen-Löve, A.A. (1983) Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. von W. Schmid und W.-D. Stempel. – Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien. 291-360.

Hauser, B. (2011): Schattenwesen / Übergangenes. Bamberg.

Kerner, J. (1890): Klecksographien. Stuttgart.

Klopfer, B. / Davidson, H. (1967): Das Rorschach-Verfahren. Stuttgart.

Preiner, M. (2011): Kunstgeschichtliche Überlegungen zu „Übergangenes“ / Übergangenes. Bamberg.

Rühmkorf, P. (1982): Kleine Fleckenkunde. Zürich.

Valentin, J. (2011): Gespräch mit Manfred Koch und Rolf-Bernhard Essig zum Fotozyklus „Übergangenes“ / Übergangenes. Bamberg.

Rajewsky, I. (2002): Intermedialität. Tübingen.

Schmitz-Emans, M. / Lehnert, G. (Hgg.) (2008): Visual Culture: Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Potsdam, 18.-21- Mai 2005. Heidelberg.

Weltzien, F. (2011): Fleck – das Bild der Selbsttätigkeit um 1800: Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft. Göttingen.

Henrike Schmidt (Hamburg / Berlin)

Doppelte Übersetzung. Zum intermedialen Dialog zwischen Text und Bild (Gaby Bergmann, Sergej Birjukov)

Ein Werkstattbericht

Medientheorie im Miniaturformat

к «касанию»

кисть прикасается
к слову
ожиданием полнится
лист бумаги
вот-вот
явится образ
от одного касания

anlässlich der „berührung“

der pinsel fühlt
das wort
mit erwartung füllt sich
das blatt papier
jeden moment
erscheint das bild
von der berührung allein

Die doppelte Natur der Sprache zwischen begrifflicher Semantik und gefühlter Körperlichkeit in Klang und Bild steht im Mittelpunkt dieses Gedichts von Sergej Birjukov.[1] Es ist eine künstlerische Medientheorie im Miniaturformat von sieben Zeilen. Das russische Wort «кисть» verfügt über eine Doppelbedeutung: Es bezeichnet zum einen konkret den Pinsel als Malwerkzeug, zum anderen das Handgelenk. Werkzeug und Körperteil sind in einem Wort ko-präsent, werden zueinander in Bezug gesetzt und doch gleichzeitig voneinander geschieden. Die deutsche Übersetzung kann diese Vielschichtigkeit des Texts nur in nebeneinan-

[1] Typoskript des Autors. Alle Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, von der Verfasserin. Eine alternative Übertragung der ersten Gedichtzeile könnte lauten: „Der Pinsel berührt das Wort“.

der zu lesenden Variationen wiedergeben. Die Lücken dazwischen kann, wiederum in Einklang mit dem Gedicht selbst, nur die Erwartung des Lesers füllen. In einer zweiten Übersetzungsvariante versuche ich beide Aspekte der körperlich direkten, taktilen Interaktion und der technischen Vermitteltheit miteinander zu kombinieren:

gelenk berührt der pinsel
das wort
mit erwartung füllt sich
das blatt papier
jeden moment
erscheint das bild
von der berührung allein

In diesem kurzen Gedicht ist damit eine komprimierte medienphilosophische Beobachtung enthalten, wie sie die Kunst- und Kulturgeschichte von jeher beschäftigt: und zwar die Frage nach der Unmittelbarkeit des künstlerischen Ausdrucks und der Entfremdung zwischen Künstler und Werk, die mit der Benutzung eines Werkzeugs als „Mittler" verbunden ist.[2] Ein weiterer zentraler Aspekt der Betrachtung ist das Verhältnis von materieller Umsetzung und imaginärer Kraft. Das Bild setzt durch die taktile Berührung das Wort in Szene, dennoch wird das „Bild" («образ»), durchaus auch im Anklang an die Bildtheorie der Ikone[3], weniger geschaffen als „entdeckt", aus seiner unsichtbaren Existenz durch die Berührung hervorgerufen, „entborgen".

Das Gedicht ist das Ergebnis der Begegnung zwischen dem russischen Dichter Sergej Birjukov und der Hamburger Künstlerin Gaby Bergmann[4], der es auch gewidmet ist. Die Graphikerin und Illustratorin hatte sich von der Lektüre früher Gedichte des Lyrikers, der auch selbst Visuelle Poesie gestaltet, zu einem Bildzyklus inspirieren lassen. Berührungspunkt, im direkten Wortsinne, dieses intermedialen[5] Kontakts ist die im Eingangsgedicht enthaltene Frage nach dem Verhältnis von Sinn und Sinnlichkeit der (Sprach-)Kunst. Oder in Hinblick auf die Bildlichkeit: nach dem Verhältnis von Figuration und Abstraktion. Bergmann hat sich in ihrem künstlerischen und illustratorischen Schaffen, in dem sie sich u.a. der abstrakten Kunst Anton Tapiès (1923–2012) verbunden sieht, vielfach mit dem visuellen Erscheinungsbild der Schrift beschäftigt.

---

[2] Vgl. dazu Holland / Strätling (2010) und Strätling (2010) sowie Schmitz / Groniger (Hgg., 2012).

[3] Vgl. Krieger (1998).

[4] Gaby Bergmann ist gelernte Lithografin. Sie arbeitet freiberuflich in den Bereichen Grafik und Design sowie als Dozentin in den Fächern Illustration und Siebdruck. Der Schwerpunkt ihrer freien Arbeiten liegt seit 20 Jahren im experimentellen Siebdruck und der Auseinandersetzung mit Form, Schriftbild und Farbe (http://www.handtoeye.de [26/04/2016]).

[5] Für eine kritische Begriffsgeschichte und Standortbestimmung des Konzepts der Intermedialität siehe Müller (1996, 1998), Rajewsky (2002), Werner (2008).

Die Künstlerin wählte nun sieben kurze lyrische Texte des Autors aus und interpretierte diese visuell in einer Serie von zunächst zwanzig Bildern. Dabei ließ sie sich gleichermaßen von den Inhalten der deutschen Übersetzung inspirieren − Bergmann selbst spricht kein Russisch − wie vom puren Erscheinungsbild der kyrillischen Buchstaben des Originals.

Es folgte eine Ausstellung in der Galerie KunstNah (Kulturetage Hamburg Altona, 17. Januar 2012) und eine persönliche Begegnung nicht zur zwischen Wort und Bild, sondern eben auch zwischen Autor und Künstlerin.[6] Sergej Birjukov performte seine auch klanglich ‚berührenden' Gedichte vor Gaby Bergmanns bildlichen Interpretationen derselben. In einer Folge-Ausstellung „Scharren des Schattens" in der Christianskirche in Hamburg-Ottensen kam noch der Musiker Milo Lohse hinzu[7], der den Gedichtvortrag und die ausgestellten Bilder mit einer musikalischen Performance begleitete (2. Juni 2012). Das Trio setzt in der intermedialen Zusammenarbeit damit die synästhetische Tradition der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts fort.[8]

Das Zusammentreffen des Schaffens von Sergej Birjukov und Gaby Bergmann ist ein Phänomen der doppelten Übersetzung: der Gedichte aus dem Russischen ins Deutsche – und ihrer Inhalte und Formsprachen aus dem Medium des Worts in dasjenige des Bilds.[9] In diesem Dialog nimmt die Übersetzung eine aktive Rolle ein, durch die sprachliche Übertragung der Gedichte, aber nicht minder durch das aktive Einspeisen von Theorien und Diskursen in die Begegnung der beiden Künstler. In diesem Sinne ist auch der hier vorgestellte Beitrag zu verstehen, der weniger eine literaturwissenschaftliche Analyse darstellt als einen Werkstattbericht über eine Form des kollektiven poetischen „artistic research".[10] Von seiner Intention her ist das Zusammenwirken von Dichter und

---

[6] Die Veranstaltung wurde, wie auch die nachfolgende Ausstellung, organisiert von (p)ostkarte(ll). institut für angewandte kulturforschung (http://www.postkartell.org). Ein Video-Mitschnitt findet sich auf Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=8q68mIFDAXc (05/10/2013).

[7] Der Hamburger Künstler und Musiker kuratiert das Forum Neue Musik in der Christianskirche Ottensen und stellt dort mit Gast-Künstler/innen u.a. radiophone und phonetische Musik sowie Klangskulpturen vor.

[8] Aus der breitgefächerten Sekundärliteratur zum Thema vgl. neben den Arbeiten von Sergej Birjukov selbst etwa die Darstellungen von Ernst (1992), Greve (2004), Gilbert (2007), Janecek (1984), Мейлах / Сарабьянов (Hgg., 2000), Schmidt (2002) sowie die Anthologien von Dmitri Bulatow (Булатов 1989, 2001).

[9] Eine Auswahl von Bildern Bergmanns, der Dichtung Birjukovs gewidmet, sind 2012 in den Zeitschriften «Другое полушарие» [Die andere Hemisphäre] (18 (2012), S. 24, 29, 32, 48, 54, 64) (http://de.scribd.com/doc/101154528/DRUGOE-POLUSHARIE-18-2012), «Журнал поэтов» [Die Zeitschrift der Dichter] (№ 8 (40) (2012), S. 5) und „Runoja. Idäntutkimus" (4 (2012)) erschienen.

[10] Zu Theorie und Praxis des „artistic research" siehe etwa Mäkelä / Nimkulrat / Dash / Nsenga (2011) und Peters (Hg., 2013).

Künstlerin, Musiker und Übersetzerin performte Theorie, wie ja auch die avantgardistische Poesie zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine Form der angewandten Forschung darstellte.[11] Das Gespräch über die jeweiligen künstlerischen und kunstphilosophischen Grundlagen und die Auseinandersetzung mit so breit gefächerten Traditionen wie der religiösen Sprachphilosophie einerseits und der abstrakten Darstellungskunst der Avantgarden andererseits fließen in die neu entstehenden Werke ein.

Entfernung oder Ewigkeit. Figuration oder Abstraktion

Der erste Bildzyklus und die daraus resultierende Ausstellung tragen den Titel „Entfernung oder Ewigkeit“ und beziehen sich damit auf eine Verszeile aus einem unbetitelten vierzeiligen Gedicht des Lyrikers:

> что на самом деле страшнее
> расставание или встреча
> что на самом деле точнее
> расстояние или вечность[12]
>
> was ist eigentlich schrecklicher
> Trennung oder Treffen
> was ist eigentlich genauer
> Entfernung oder Ewigkeit

Die Künstlerin wählt aus dem Gedichtband Sergej Birjukovs „Dada – Jaja. Oder die Abschaffung des Artikels“, erschienen 2004 im Leipziger Literaturverlag, sieben Gedichte aus[13], die sie zu bereits entstandenen eigenen Werken in Bezug setzt. Eine figurative Interpretation der inhaltlichen Facetten der Gedichte steht dabei neben abstrakten Umsetzungen, die einzelne semantische Versatzstücke oder aber auch die pure Form der Buchstaben zum Gegenstand des Bildes machen. In Abbildung 1 gibt das Frauengesicht der Aussage des Gedichts eine individuelle Perspektive, führt in den Text sekundär ein lyrisches Subjekt ein. Der Text selbst ist auf Russisch und auf Deutsch in die Darstellung integriert. Die kyrillische Schrift ist dominant gesetzt. In ihrer expressiven Gestaltung ist sie aus distanzierter Position wahrnehmbar. Der deutsche Text ist hingegen in feinem Bleistift fast unsichtbar an zwei Stellen auf das Blatt kalligraphiert. Der

[11] Vgl. Janecek (1996). Zum weiteren Kontext der zeitgenössischen russischen Poesie und ihren literaturtheoretischen Dimensionen vgl. Фатеева (2006) und aktuell Шталь / Рутц (Hgg., 2013).

[12] Birjukov (2004, S. 104 f.). Übersetzung Viktor Kalinke und Mala Vikaite.

[13] Birjukov (2004, S. 12 f., 24 f., 26 f., 30 f., 34 f., 36 f., 104 f.): «Без названия» / „Ohne Titel“; «постепенно привыкаешь» / „allmählich gewöhnst Du Dich“; «ради игры» / „um des Spieles willen“; «касание разве называется касанием» / „wird Berührung etwa Berührung genannt“; «Нотой» / „Eintönig“; «Античный сюжет» / „Antikes Sujet“; «что на самом деле страшнее» / „was ist eigentlich schrecklicher“.

hinter der expressiven Geste stehende Sinn der Aussage lässt sich damit für den deutschsprachigen Betrachter / Leser erst aus der Nahperspektive erkennen, sozusagen von Angesicht zu Angesicht. Die Spannung zwischen Trennung und Treffen, Ferne und Nähe, ist damit auf einer strukturellen Ebene in das Bild eingeschrieben.





Abbildung 1. und 2.: Was ist eigentlich schrecklicher? Trennung oder Treffen. Visuelle Interpretation des Gedichts von Sergej Birjukov durch Gaby Bergmann; 2012, 70 cm x 100 cm, Aluplatte collagiert; 21 cm x 29 cm, Tinte mit Graphit

Eine weitere visuelle Interpretation desselben Gedichts lässt den figuralen Aspekt noch weiter hinter sich und setzt das Thema der Gegensätze von Trennung und Treffen in abstrahierender Prägnanz um (Abb. 2). In diesem reinen Schriftbild wird das figural interpretierende Element durch das indexikalische Zeichen des Pfeils in seiner abstrakten Bedeutung für Bewegung und Raumkonstellation ersetzt. In Abbildung 3 sind nur noch Form und Farbe präsent, reduziert zudem auf den spannungsreich-scharfen Kontrast von Schwarz und Weiß. Der Gedichttext ist wiederum in russischer und deutscher Sprache, in kyrillischer und lateinischer Schrift aufgetragen. Die beiden sprachlichen Umsetzungen treffen sich aber nicht, sondern sind durch den unterschiedlichen weißen und schwarzen Hintergrund separiert. Diese Trennung wird noch zusätzlich akzentuiert durch die unterschiedliche räumliche Anordnung. Der kyrillische Text verläuft horizontal, der deutsche Text vertikal, wodurch seine Lesbarkeit erschwert wird.

Auch sind die jeweiligen Textpassagen durch die unterschiedliche Materialität und Technik des Textauftrags voneinander geschieden. Das Russische ist in die glänzende schwarze Fläche eingeritzt oder gekratzt, das Deutsche mit dünnem Bleischrift in Schreibschrift aufgetragen. Der feine Sprachauftrag wird überlagert durch eine zweite deutsche Sprachschicht, deren Buchstaben durch den üppigen Farbauftrag zerlaufen und ihre charakteristische Form und damit Lesbarkeit verlieren.





Abbildung 3. und 4.: Was ist eigentlich schrecklicher? Trennung oder Treffen. Visuelle Umsetzung des Gedichts von Sergej Birjukov durch Gaby Bergmann; 2012, 21 cm x 29 cm, Tinte mit Graphit; 21 cm x 29 cm, Tinte mit Graphit und Schellack

In Abbildung 4 übernimmt schließlich der leere Raum des Papiers gestaltende Funktion, indem er auseinandertritt und die einzelnen Verszeilen voneinander trennt. Das monolithische Schwarz des Schriftblocks aus Abbildung 3 wird dabei in einzelnen Splitter zersprengt. Semiotisch führt die Reihe der visuellen Interpretationen des verbalen Texts vom symbolisch-figuralen über das indexikalisch-relationale zum abstrakt-ikonischen Zeichen einer reinen Formsprache. Die Künstlerin spielt hier in der schriftbildlichen Variation eines ausgewählten Gedichts das sprachphilosophische Interesse des Dichters Sergej Birjukov durch: die Frage nach der Eigenwertigkeit der Form der Buchstaben, ihrer Auf- und

Entladung mit Sinn und Bedeutung.[14] Birjukov steht damit in einer bewussten Nachfolge zu den ästhetischen Experimenten der europäischen Avantgarde, insbesondere ihres russischen ‚Zweigs' (Welimir Chlebnikow, Alexei Krutschonych, David Burljuk), den er auch literaturwissenschaftlich intensiv erforscht.[15] Er „berührt" damit ein Grundproblem des philosophischen, linguistischen und ästhetischen Nachdenkens über das Wesen von Sprache, weiter gefasst beliebiger Zeichensysteme, mit deren Hilfe der Mensch kommuniziert, sich verständigt.[16] Es ist dies das Problem der Benennung, der Entsprechung zwischen dem Zeichen und seinem Inhalt, wie es der Literat in einem anderen Gedicht zum Ausdruck gebracht hat:

касание разве называется касанием
разве зеленая зелень
белым по белому
черным по черному
из воды выходила листок при-
лепился
около сгиба бедра

wird Berührung etwa Berührung genannt
das Grüne etwa grün
weiß auf weiß
schwarz auf schwarz
stieg es aus dem Wasser das Blatt blieb
kleben
an der Biegung der Hüfte[17]

Diese Problematik der Benennung, und damit der Möglichkeit des gegenseitigen Verstehens, fasst Birjukov poetisch in eine Reihe von offen gehaltenen Fragen. Es ist eine zentrale Forderung der avantgardistischen Kunst und Literatur, die verfestigten Zeichenbeziehungen, die konventionellen Bezüge zwischen Worten und Dingen zu lockern, aufzulösen, neu zu setzen. Bei Birjukov steigen sie aus dem Dunkel des Wassers und bleiben hängen, weniger kognitiv im Gedächtnis[18] als vielmehr physisch berührend „an der Biegung der Hüfte".

---

[14] Zur semiotischen Dimension der visuellen Poesie vgl. etwa Фарино (1979), Nazarenko (2003).

[15] Бирюков (1994, 1998, 2006).

[16] Vgl. dazu Braun (1996), Budick / Iser (Hgg., 1989).

[17] Es handelt sich bei dieser Übersetzung aus dem Jahr 2005 um eine freie Übertragung, die das „Grün" zum Subjekt des Satzes macht. Alternative Versionen sind möglich, die das lyrische Subjekt als Femininum positionieren und damit auch stärker mit der erotischen Lesart des Gedichts durch die Künstlerin Bergmann harmonieren, z.B.: „wird berührung etwa berührung genannt / etwa grün die grüne / weiß auf weiß / schwarz auf schwarz / steigt sie aus dem wasser das blatt blieb kleben / formte sich / an der biegung der hüfte".

[18] Zu Fragen der Materialität der Schrift und der Kognition im Vorgang der Lektüre vgl. Gross (1994).



Abbildung 5: An der Biegung der Hüfte. Visuelle Interpretation des Gedichts von Sergej Birjukov durch Gaby Bergmann; 2012, 70 cm x 100 cm, Aluplatte collagiert

Gaby Bergmann liest auch aus diesem Gedicht verschiedene der skizzierten Bedeutungsebenen heraus, wiederum zwischen Figuration und Abstraktion. Sie akzentuiert in ihrer bildlichen Umsetzung den erotischen Aspekt, der diesen kunst- und sprachphilosophischen Überlegungen auch eignet. Allerdings wird dieser gleichzeitig ironisiert, denn die Hüfte erscheint im Bild gleichermaßen als äußere weibliche Rundung und deren innere knochige Fundierung. Birjukov selbst beschreibt dies in einem anderen Gedicht als die äußere, vokalische und die innere, skelettartige Textschicht.[19] Sprachlich beschränkt sich die Referenz auf ein Fragment der letzten Verszeile, das darüber hinaus lediglich in seiner russischen Originalform in das Bild integriert wird. Zudem ist es eines der wenigen Bilder, in denen isolierte kyrillische Buchstaben aus dem Textkorpus des Gedichts ornamental verwendet werden (in der rechten oberen Ecke).

In einer zweiten bildlichen Annäherung an das Gedicht tritt dann, wie im Falle der „Ewigkeitsserie“, die abstrakte Darstellung an die Stelle der konkreten Figuration. Im Mittelpunkt stehen die Form und die Bewegung der Biegung, inhaltlich zwar noch anknüpfend an das sprachliche Bild der Hüfte beziehungsweise des Hüftknochens. Dieses tritt aber deutlich hinter dem formalen Aspekt zurück, was durch die Grundierung mit frei im Raum flottierenden, beigefarbenen Flächen akzentuiert wird. Schließlich wird auch das Textfragment in kyrilli-

[19] «Два стихотворения о Костроме» / „Zwei Gedichte über Kostroma“ in Birjukov (2004, S. 8 f.).

scher Schrift verstärkt formal interpretiert: Die Buchstaben bilden die Biegung der Knochen nach, beschreiben nicht mehr, sondern stellen dar.



Abbildung 6: An der Biegung der Hüfte. Visuelle Umsetzung des Gedichts von Sergej Birjukov durch Gaby Bergmann; 2012; 21 cm x 29 cm, Graphitzeichnung und Schellack

In beiden visuellen Interpretationen sind es die starke Semantik und das assoziative Potenzial einer einzelnen Verszeile, welche die bildliche Umsetzung vorantreiben. Die sprachphilosophische Grundierung des „Benennungsgedichts" nach dem Verhältnis von Signifikant und Signifikat durchwirkt jedoch alle Stufen der Auseinandersetzung der Künstlerin mit dem Werk des Dichters, wie bereits anhand der vier Variationen aus dem „Ewigkeitszyklus" gezeigt wurde.

Formal ist die erste Phase der Auseinandersetzung der Künstlerin mit den Gedichten gekennzeichnet durch eine Kompilation, einen Mix, eine collage-artige Zusammenstellung eigener Vorarbeiten, visueller und textueller „Ver-Satz-Stücke". Dies kommt auch in der spezifischen Materialität der Bilder zum Ausdruck. Die graphischen Blätter sind zum Teil auf Aluminium-Platten aufgezogen. In anderen Werken werden Ausschnitte aus bereits abgedruckten Gedichten mit handschriftlichen ‚abgemalten' Text-Fragmenten montiert und so die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Materialität der Schrift gerichtet. Dies sind typische künstlerische Verfahren der Montage und der Collage, wie sie bereits die klassische Avantgarde verwendete, der sich Künstlerin wie Dichter in ihrer Ästhetik verbunden fühlen.

Gaby Bergmann projiziert die Schrift schließlich in den Raum, in einer weiteren Fortführung des avantgardistischen Bestrebens nach einer Befreiung des Worts vom Papier: Mit einem Projektor wirft sie Elemente der Zeichnungen zur „Biegung der Hüfte“ an die Wand, fixiert und füllt deren Umrisse mit Graphit. Vor der Wandzeichnung ist das gleichfalls mit Schriftzügen versehene Lesepult positioniert. Schriftbild und figurale Form gleichen sich hier noch stärker an als auf den graphischen Blättern. Sie bedeuten im direkten Wortsinne Biegung und Bewegung.

In einer Reihe von Fotomontagen integriert die Künstlerin umgekehrt den realen Raum in das computergenerierte Bild, wenn sie Fotos von Wohninterieurs mit Textbildern aus ihren Graphiken digital zusammenschneidet. Im Gespräch betont Bergmann, ihr sei es wichtig, die Texte an unterschiedlichen Orten im Raum zu positionieren, sei es real oder mittels digitaler Schnitttechnik, um ihre Wirkung in unterschiedlichen Kontexten zu erproben.



Abbildung 7: Poetisierung des Raums. Wandzeichnung „An der Biegung der Hüfte“ von Gaby Bergmann; Graphit, Kulturetage Altona, Galerie KunstNah, 2012, 250 cm x 250 cm, Wandzeichnung mit Graphit



Abbildung 8: Poetisierung des Raums. Fotomontage „Entfernung oder Ewigkeit", Gaby Bergmann, 2012; 42 cm x 29 cm, Fotokombination mit Schriftbild Tinte

Шорох тени / Scharren des Schattens. Apophatische Inspiration

Am Ende der ersten Auseinandersetzung mit den Gedichten und dem ersten Bildzyklus steht die persönliche Begegnung. Das „Treffen" zwischen Künstlerin und Dichter, Bild und Wort verdeutlicht, dass die im ersten Herangang eher intuitiv erspürten Verbindungen im Werk beider sich auch im direkten, emotionalen und intellektuellen Kontakt „erhärten", verstärken. Resultat dieser Übereinstimmung ist eine zweite Ausstellung in der Christianskirche in Hamburg-Ottensen. Die Lesung unter dem Titel „Шорох тени / Scharren des Schattens", nach einer Gedichtzeile des Autors, wird erweitert durch die musikalische Performance des Hamburger Künstlers und Musikers Milo Lohse, der den Dichter Birjukov beim Vortrag auf zehn Instrumenten, von der Orgel bis zum Cembalo, begleitet.[20]

[20] „Scharren des Schattens / Шорох тени. Russische Lyrik in Wort, Klang und Bild (Sergej Birjukov, Milo Lohse, Gaby Bergmann)", 2. Juni 2012, Christianskirche Ottensen, im Rahmen der Altonale 14.

Speziell für diese Ausstellung erstellt Gaby Bergmann einen Zyklus von acht großformatigen Graphiken, die in ihrer ästhetischen Gestaltung dem sakralen Raum der Kirche Rechnung tragen sollen. Andere Bezüge zum Werk Birjukovs und seiner kulturgeschichtlichen Kontexte werden jetzt wichtig, insbesondere die auch in der Avantgarde rezipierte religiöse Sprachphilosophie.[21] Explizit in einer Tradition der „adamitischen Namensgebung" sahen sich die experimentellen Poeten der frühen Avantgarde, wenn sie den Dingen neue Bezeichnungen gaben. Walter Benjamin beschreibt die Bedeutung einer solchen Benennungspoetik folgendermaßen:

> Das adamitische Namengeben ist soweit entfernt, Spiel und Willkür zu sein, daß vielmehr gerade in ihm der paradiesische Stand sich als solcher bestätigt, der mit der mitteilenden Bedeutung der Worte noch nicht zu ringen hatte.[22]

Die grundlegende Aporie der Sprache, den Gegenstand durch seine Benennung zu objektivieren und ihn der Vielzahl seiner semantischen Facetten zu berauben, wird im poetischen Experiment vieler Dichter/innen umkreist, durch die unterschiedlichsten Verfahrensweisen und Konzepte von der transrationalen Sprache über das ekstatische Sprechen der Glossolalie[23] bis hin zum radikalen Sprachverzicht des Apophatischen[24].

Aus diesem Geist des Apophatischen entstehen auch avantgardistische poetische Verfahren, deren scheinbare Wortspielereien damit bekannter Weise einen mystischen Hintergrund aufweisen.[25] Innerhalb der russisch-orthodoxen Tradition hat sich im Kontext dieses Unsagbarkeitstopos die spezifische Schreibweise der Ligatur herausgebildet, der Verschmelzung mehrerer Buchstaben miteinander, die neben schriftökonomischer Motivation auch eine spirituelle Grundlage hat.[26] Diese „verflochtene" Zierschrift (von russ. «вязать» = „binden", „stricken", „häkeln") findet auch in Avantgarde und Neoavantgarde wieder Anwendung. Der russische Dichter Sergei Sigej etwa, der ursprünglich aus dem Ural stammt und in den 1990er Jahren gemeinsam mit seiner Frau, der Dichterin Ry Nikonowa, nach Deutschland emigrierte, praktiziert eine solche poetische Flechtkunst.[27] Sergej Birjukov hat sich in seiner Eigenschaft als Literaturwissenschaftler und Theoretiker der Avantgarde intensiv mit den Arbeiten Sigejs befasst.[28] Und auch Gaby Bergmann nimmt diese Impulse in ihre graphischen

---

[21] Siehe etwa Фарино (1995), Krieger (1998).

[22] Benjamin (1928 / 1993, S. 18).

[23] Einschlägig neben den Arbeiten von Sergej Birjukov selbst auch Гречко (1997) und Sames (2005).

[24] Vgl. dazu etwa Budick / Iser (Hgg., 1989), Burkhart (2008), Goller (2003), Schmidt (2010).

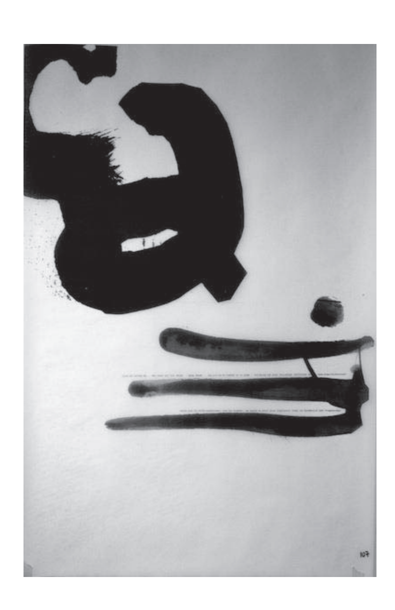
[25] Vgl. Budick / Iser (Hgg., 1989), Schmidt (2010).

[26] Vgl. Greber (2002) und Птахова (1997).

[27] Сигей (1996), vgl. dazu Janecek (2006), Nazarenko (2003, 2006), Schmidt (2002).

[28] Бирюков (1994).

Transparente auf. Dass dabei auch Assoziationen wach gerufen werden zu anderen, auch nicht-westlichen Schrifttraditionen, etwa zur östlichen Kalligraphie, ist kein Zufall und bewegt sich gleichfalls im Inspirationsfeld der Avantgarden.



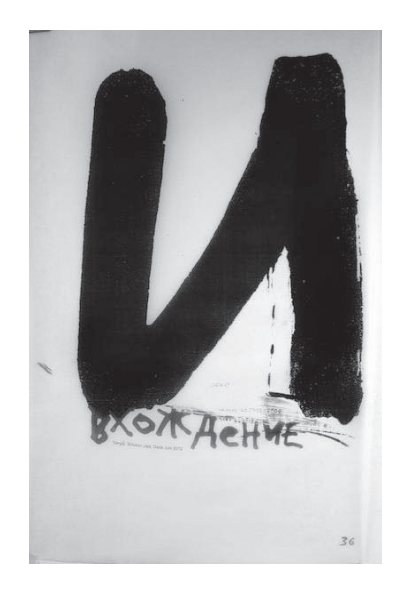


Abbildung 9 und 10: Scharren des Schattens. Visuelle Umsetzung der Poetik von Sergej Bi-rjukov durch Gaby Bergmann; 2012; 60 cm x 84 cm, Schriftbild auf Transparentpapier

Im Rahmen der Beschäftigung mit den historischen Hintergründen der russischen Neoavantgarde wählt die Künstlerin für ihren Schatten-Zyklus einen weiteren Anknüpfungspunkt und Gestaltungsaspekt aus: denjenigen des Samisdat und seiner flüchtigen Materialität. Der Samisdat erfüllte bekanntermaßen nicht nur eine politische Informationsfunktion als Selbstverlag, über den er verbotene Inhalte zugänglich machte, sondern entwickelte aus der Beschränkung seine eigene, verletzliche Ästhetik.[29] Im Fall der Literatur auf der Schreibmaschine in vielen Durchschlägen abgetippt, im Fall der Kunst auf einzelne Blätter, oftmals alte Zeitungen oder Tapeten, gemalt und gezeichnet, wurden die selbstgemachten Bücher und Werke von Hand zu Hand weitergegeben oder in privaten Apartments ausgestellt. Der graphische Zyklus „Scharren des Schattens“ greift in seiner durchscheinenden, beweglichen Transparenz dieses Gefühl des Mobilen, Improvisierten auf. In der Ausstellung in der Kirche werden die Transparente lose an Schnüren in den Wandnischen befestigt, bei späteren Ausstellungen,

[29] Vgl. Hirt / Wonders (Hgg., 1998).

unter anderem in der Kulturetage, mit Tesafilm oder Büroklammern recht provisorisch an den Wänden befestigt. In der Wahl des Transparents als Hintergrund für die reduzierten, asketischen Schriftbilder erweist die Künstlerin ihre Referenz an den sakralen Raum der Kirche als Ausstellungsort sowie an die politisch induzierte Materialästhetik des Samisdat, setzt also religiöse und politische Sprachideologie und -politik zueinander in Bezug.

Kerben und Siegel. Materialität des Schreibens und kollektives Gedächtnis

к «вечности»

лист бе
резы
утерян
и вот ты
вот ты
думаешь снова
о вечности
запечатанной
в бутылке
запиской
чернилами
из бузины
пером из металла
волшебной горы[30]

anlässlich der „ewigkeit“

das blatt der bir
kerbe
verloren
und da denkst du
da-du
denkst wieder
an die ewigkeit
versiegelt
in der flasche
post
mit tinte
aus rotem holunder
mit der feder aus metall
vom zauberberg

Als Antwort auf die Bildzyklen „Entfernung oder Ewigkeit“ und „Scharren des Schattens“ verfasste Sergej Birjukov ein neues Gedicht, das Motive der eigenen

[30] Typoskript des Autors.

Texte sowie ihrer Interpretation durch die Künstlerin aufgreift. Der Ausgangspunkt für ein medienphilosophisch grundiertes Nachdenken über die Möglichkeiten der Kunst ist eine unspektakuläre Naturszene: der herbstliche Fall eines Birkenblatts. Wie im Fall des ersten Widmungsgedichts für Gaby Bergmann weitet sich das kleine Sujet zu einer Betrachtung über die Medialität der Kunst in ihrem Verhältnis zur Zeit aus. Auf kürzestem Raum problematisiert der Dichter in den ersten drei Zeilen des Gedichts die Speicherfunktion der Kunst für das individuelle und kollektive Gedächtnis, und zwar vermittels der auf Alexei Krutschonych und die russischen Futuristen zurückgehenden „Verschiebetechnik" («сдвигология»)[31]. Das Wort „Birke", russ. «береза», wird in zwei Teile gespalten und bildet mit seiner zweiten Silbe den Auftakt zum nächsten Wort «резы» von russ. «рез», was „Scheibe", „Stück" oder „Schnittspur" bedeuten kann. In der deutschen Übertragung verwende ich das Wort „Kerbe", um den Prozess der Silbenspaltung und -verschiebung im Wort „Bir/ke" analog abzubilden. Dem Schneiden und Schnitzen als dem semantischen Kern der Verszeile entspricht hier die wortspalterische Technik des Durchtrennens der Silben. Durch die minimale Verschiebung des Wortmaterials wird eine starke assoziative Weitung erreicht. Neben die fallenden Blätter als herbstliche Boten der Vergänglichkeit tritt eine intime Schreibszene, das Einritzen einer Liebesbotschaft in die Birkenrinde. Für den mit der russischen Kulturgeschichte vertrauten Leser wird noch ein weiterer Kontext aufgerufen: derjenige der sog. „Birkenrinden-Urkunden" (russ. «берестяные грамоты») aus dem 11. bis 15. Jahrhundert, die, verfasst im Nowgoroder Dialekt und von alltagssprachlichem Charakter, einen Einblick in die nicht-religiöse, pragmatische Kommunikation der Epoche geben. Die naturphilosophische Meditation über das individuelle Gedächtnis und seine Vergänglichkeit wird erweitert hin auf einen kollektiven Gedächtnisraum, gebunden an die Frage, wie Sprache und Kultur als „Flaschenpost" die Jahrhunderte überdauern. Auf die Birkeninschrift folgen mit der „Tinte aus Holunder" und der „Schreibfeder aus dem Metall des Zauberbergs" weitere Schrifttechnologien und damit verbundene Schreibszenen, in denen Kulturtechnik und Naturmaterial eine innige Verbindung eingehen.[32]

---

[31] Крученых (1923); zu einer weiteren Anwendung der «сдвигология» in der zeitgenössischen russischen Poesie siehe Шифрин (1993).

[32] Die Erwähnung des Zauberbergs im Gedicht ruft gleichzeitig einen weiten intertextuellen Horizont auf und lässt an Thomas Manns berühmten gleichnamigen Roman denken. Auf direkte Nachfrage will der Autor selbst keine intertextuellen Verweise bestätigen – aber auch nicht ausschließen. In meiner Lesart des Texts nimmt die Feder aus dem Metall des Zauberbergs jedoch mehr noch auf dessen mythologisch-märchenhafte Funktion Bezug als auf den berühmten Roman der Weltliteratur. Vielfältige Anknüpfungspunkte insbesondere innerhalb der russischen Literatur bietet schließlich das Motiv der Holundertinte, das im Gedicht wie in der visuellen Umsetzung einen dominanten Akzent setzt. Der Holunderstrauch ist das Emblem der Lyrik Marina Zwetajewas. In ihrem gleichnamigen Gedicht «Бузина» spielt die Dichterin die Farben des Holunders vom jungen Grün über das reifende Rot bis zum gefähr-

Die Künstlerin hat auf das Gedicht direkt mit einigen neuen Bildern des „Holunderzyklus“ reagiert. Wie in den vorigen Bildzyklen überlagern sich auch hier figurale und abstrakte Elemente, sinnhafte Interpretation des Texts und Spiel mit der Schriftform. Figuration und Abstraktion finden ihr Gleichgewicht, ergänzt durch das neue Element der semantisch eingesetzten Farbe: dem Schwarz der Holunderbeeren und dem Rot des Holunderbeersafts:

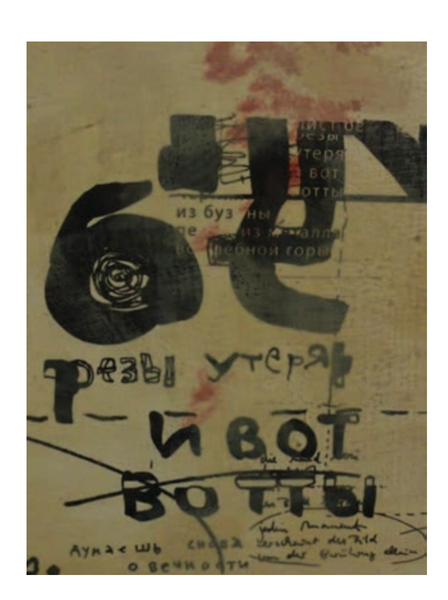




Abbildung 11 und 12: Holunderkunde. Visuelle Widmungsgedichte an Sergej Birjukov von Gaby Bergmann; 2012, 60 cm x 84 cm, Schriftbild Siebdruck mit Öl gewachst

Bezeichnenderweise verändert sich auch die Materialität der Bilder. Sie sind in einem leicht ins Gelbliche changierenden Farbton gewachst. Anders als die bewusst „offene“, kontrastive Montage und Collage im „Ewigkeitszyklus“ und die flüchtige Verletzlichkeit der kalligraphischen Transparente sind Text und Bild unter einer Schicht Firnis verwahrt, „versiegelt für die Ewigkeit“, wie Birjukov dies in seinem Gedicht zum Ausdruck bringt. Gleichzeitig wird über die Farbe

lich anmutenden Schwarz des Herbsts durch – und alle damit verbundenen Assoziationen von Liebe und Blut, Gift und Tod. Marina Zwetajewa, die ihrem Leben im Jahr 1941 durch Selbstmord ein Ende setzte, wollte unter einem Holunderstrauch begraben werden. Ihrer Dichter-Kollegin Anna Achmatowa erscheint in den 1960er Jahren ein Holunderzweig im Gestrüpp an der Mauer als „ein Brief von Marina“, der hinüberreicht aus der Ewigkeit («Нас четверо», 1961; vgl. Тименчик 2004). So ist die intertextuelle Holunderkunde in Wort und Bild in der Tat eine Flaschenpost durch die Jahrzehnte.

wie über die Plastizität der Oberfläche der Aspekt des Ritzens und Kerbens in die Birkenrinde übernommen.

Der intermediale Dialog zwischen Dichter und Künstlerin, vermittelt durch die sprachliche und kulturelle Übersetzung, agiert also praktisch wie theoretisch Fragen der Abbildbarkeit und der Materialität in der Kunst aus. In drei Bildzyklen arbeitet Gaby Bergmann die Spannung der transrational inspirierten Sprachkunst Sergej Birjukovs zwischen Figuration und Abstraktion heraus und setzt dabei die diversen Untergründe (von Alu bis Transparent), Schrifttechnologien (von Graphit-Auftrag bis zum Scratching) und Oberflächenversiegelungen (Schellack und Wachs) textinterpretierend ein. Die Arbeit der Künstlerin zeitigt gleichfalls ihre Wirkung auf das poetische Schaffen des Dichters, dessen Gaby Bergmann gewidmete Bildgedichte[33] vor dem Hintergrund seines Gesamtwerks interessanterweise ausgesprochen figurativ wirken.

Literatur

Benjamin, W. (1928/1993): Erkenntniskritische Vorrede. In: Benjamin, W.: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a.M. 9-39.

Birjukov, S. (2004): Jaja, Dada oder Die Abschaffung des Artikels. Gedichte, russisch-deutsch (verschiedene Übersetzer). Leipzig.

Braun, E. (Hg., 1996): Der Paradigmenwechsel in der Sprachphilosophie. Studien und Texte. Darmstadt.

Budick, S. / Iser, W. (Hgg.) (1989): Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory. New York.

Burkhart, D. (2008): Sichtbares und Unsichtbares in Texten. In: Schmitz-Emans, M. / Lehnert, G. (Hgg.): Visual Culture. Beiträge zur 13. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Potsdam, 18-21. Mai 2005. Heidelberg. 97-110.

Ernst, U. (1992): Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit. In: Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Herausgegeben von Ulrich Weisstein. Berlin. 138-151.

Gilbert, A. (2007): Bewegung im Stillstand: Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly. Bielefeld.

Goller, M. (2003): Gestaltetes Verstummen: Nicht-Sprechen als narrative Konstituente in der russischen Prosa der frühen Moderne. Frankfurt a.M.

Greber, E. (2002): Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln [u.a.].

Greve, C. (2004): Writing and the "Subject": Image-Text Relations in the Early Russian Avant-Garde and Contemporary Russian Visual Poetry. Amsterdam.

[33] Zur Gattung des Bildgedichts vgl. u.a. Kranz (1992). Zur Frage des Illustrativen im Verhältnis von Text und Bild vgl. Тынянов (1977).

Gross, S. (1994): Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß. Darmstadt.

Hirt, G. / Wonders, S. (Hgg.) [Pseudonym: Witte, Georg / Hänsgen, Sabine] (1998): Präprintium: Moskauer Bücher aus dem Samizdat. Bremen.

Holland, J. / Strätling, S. (2010): Introduction: Aesthetics of the Tool. Technologies, Figures, and Instruments of Literature and Art. In: Configurations: A Journal of Literature, Science, and Technology. Vol. 18, 3 (2010). 203-209.

Janecek, G. (1984): The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments 1900-1930. Princeton.

Janecek, G. (1996): Kručenych' s Literary Theories. In: Russian Literature. 39 (1996). 1-12.

Janecek, G. (2006): Conceptualism in the Work of Sergej Sigej and Rea Nikonova. In: Russian Literature. 59, 2-4 (2006). 469-485.

Kranz, G. (1992): Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen. In: Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Herausgegeben von Ulrich Weisstein. Berlin. 152-157.

Krieger, V. (1998): Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde. Köln / Weimar / Wien.

Mäkelä, M. / Nimkulrat, N. / Dash, D.P. / Nsenga, F. (2011): On Reflecting and Making in Artistic Research. In: Journal of Research Practice. 7, 1 (2011). P.E1. http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/280/241 (05/10/2013).

Müller, J. (1996): Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster.

Müller, J. (1998): Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Intermedialität – Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Herausgegeben von Jörg Helbig. Berlin. 31-40.

Nazarenko, T. (2003): Re-Thinking the Value of the Linguistic and Non-Linguistic Sign: Russian Visual Poetry without Verbal Components. In: The Slavic and East European Journal. 47, 3 (2003). 393-421.

Nazarenko, T. (2006): Writing Poetry Without Words: Pictographic Poems by Rea Nikonova and Sergej Sigej. In: Russian Literature. 59, 2 (2006). 285-315.

Peters, S. (Hg.) (2013): Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld.

Rajewsky, I. (2002): Intermedialität. Tübingen.

Sames, B. (2004): Linie der Avantgarde in Russland: transrationale Dichtkunst in der „Akademija Zaumi". Hamburg.

Schmidt, H. (2002): Wortmusik, Schrifttanz, Textbilder. Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts. Elektronische Publikation. Mit Illustrationen und Tonbeispielen. Ruhr-Universität Bochum. http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/ HSS/Diss/SchmidtHenrike (05/10/2013).

Schmidt, H. (2010): Li(?)teratura. Zur sprachphilosophischen Lyrik Anna Al'čuks. In: Zeitschrift für Slavische Philologie. 67, 1 (2010). 71-97.

Schmitz, T. / Groninger, H. (Hgg., 2012): Werkzeug-Denkzeug: manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse. Bielefeld.

Strätling, S. (2010): Poetics of the Tool: Word-Work in the Language Laboratories of the Russian Avant-Garde (Aleksei Gastev). In: Configurations: A Journal of Literature, Science, and Technology. 18, 3 (2010). 309-325.

Werner Wolf, W. (2008): Intermedialität. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Herausgegeben von Ansgar Nünning. 4. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart. 327-328.

Бирюков, С. (1994): Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.

Бирюков, С. (1998): Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов.

Бирюков, С. (2006): Авангард: модули и векторы. М.

Булатов, Д. (1998): Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е гг. Калининград – Кенигсберг.

Булатов, Д. (2001): Homo sonorus. Международная антология саунд-поэзии. Калининград – Кенигсберг.

Гречко, В. (1997): Заумь и глоссолалия // Wiener Slawistischer Almanach. 40 (1997). 39-50.

Крученых, А. (1923): Сдвигология. М.

Мейлах, М. / Сарабьянов, Д. (2000): Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М.

Птахова, И. (1997): Простая красота буквы. СПб.

Сигей, С. (1996): Собуквы. Co-Letters. М.

Тименчик, Р. (2004): Рождение стиха из духа прозы: «Комаровские кроки» Анны Ахматовой // Flejshman, L. / Gölz, C. / Hansen-Löve, A.A. (Hgg.): Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg. 541-562.
http://www.akhmatova.org/articles/timenchik18.htm (05/10/2013).

Тынянов, Ю. (1923/1977): Иллюстрации // Поэтика. История литературы. Кино. М. 310-318.

Фарино, Е. (1979): Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature. 7 (1979). 65-94.

Фарино, Е. (1995): Антиномия языка Флоренского и поэтическая парадигма «символизм/авангард» // П.А. Флоренский и культура его времени. Herausgegeben von Michael Hagemeister und Nina Kauchtschischwili. Marburg/Lahn. 307-320.

Фатеева, Н. (2006): Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа 20-21 веков. М.

Шифрин, Б. (1993): От «сдвига» к «морфемной волне»: де-фикс-а(к)ция Александра Горнона // Кредо. Научно-популярный и литературно-художественный журнал, 3-4 (1993). Тамбов. 32-35.

Шталь, Х. / Рутц, М. (2013): Имидж, диалог, эксперимент – поля русской поэзии. München / Berlin / Washington/D.C.

Michail P. Odesski (Moskau)

Iwan Wyrypajew: Richtung Rap

Iwan Alexandrowitsch Wyrypajew (*1974), Dramaturg und Regisseur für Theater und Kino, ist Vertreter des sog. „Neuen Dramas“, das nach der Jahrtausendwende zu einer bedeutenden Erscheinung in Theater und Kino geworden ist, auch wenn seine literaturwissenschaftliche Erforschung zunächst nur zögerlich einsetzte. Nachdem die Monographie von Lipovetsky und Beumers[1] erschienen ist, hat sich heute die Situation geändert, so dass es an der Zeit ist, sich dem Schaffen auch einzelner Repräsentanten des „Neuen Dramas“ zuzuwenden, was in diesem Beitrag im Kontext der russischen Gegenwartsdichtung getan wird.

1.

Das Drama Wyrypajews „Sauerstoff“ («Кислород», 2002; mit der Gattungsbestimmung des Autors als „AKT, der hier und jetzt auszuführen ist“) enthält ein Gedicht, das der Regieanweisung zufolge „nach Wunsch“ aufgeführt werden kann:

Моя девчонка всю неделю хорошо себя вела.
Моя девчонка отвечала за серьезные дела.
И вот теперь награда – грибы из Ленинграда.
Любимая, ты рада? Грибы из Ленинграда.

А в воскресенье, рано утром прибывает «Стрела»,
На ней приедет мой приятель, он не привезет бухла.
Ведь он не пьет, и он не курит, он с компьютером на Ты,
Он привезет тебе грибов, и ты узнаешь, кто ты.

А ты во вторник не пошла со мной в хорошее кино,
Хотя кино было плохое, кино было – говно.
Но я увидел в этой фильме – параллельные миры,
И я еще раз убедился, как прекрасно есть грибы.[2]

Mein Mädchen hat sich die ganze Woche gut benommen.
Mein Mädchen war für wichtige Sachen verantwortlich.
Und nun zur Belohnung – Pilze aus Leningrad.
Geliebte, bist du froh? Pilze aus Leningrad.

---

[1] Липовецкий / Боймерс (2012).

[2] Вырыпаев (2011, S. 30).

Und am Sonntag kommt früh morgens der „Pfeil“,
Und ihn fährt mein Freund, er bringt keinen Fusel.
Denn er trinkt nicht und er raucht nicht, ist mit dem PC auf du,
Er bringt dir von den Pilzen, und du erfährst, wer du bist.

Und am Dienstag bist du mit mir nicht in ein gutes Kino gegangen,
Obwohl das Kino schlecht war, das Kino Mist war.
Aber ich habe in diesem Film Parallelwelten gesehen,
Und mich erneut davon überzeugt, wie schön es ist Pilze zu essen.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, die ihrerseits aus Distichen zusammengesetzt sind. Die Verszeilen kongruieren mit syntaktischen Einheiten (ein ganzer Satz oder 2 Sätze oder ganze komplex zusammengesetzte und hypotaktisch subordinierte Sätze, welche in einen zusammengesetzten Satz eingehen, der seinerseits nicht mehr als zwei Zeilen umfasst).

Die Reime sind sehr genau (im ersten, dritten und fünften Distichon; im ersten und dritten wiederholt sich der Reim), und manchmal ungenau (im sechsten Distichon: «миры / грибы») oder sogar tautologisch (im zweiten und vierten Distichon). Die Klausel ist meistens männlich (bis auf das zweite Distichon, wo sie weiblich ausfällt).

Die Silbenanzahl im Vers schwankt in begrenztem Maß: 16 (1, 2, 6, 7, 9, 11), 15 (5, 8, 10, 12), 14 (3, 4). Die Verse sind durch eine Zäsur unterteilt (in den Versen: 1, 2, 5, 6, 7, 10, 11 nach der 9. Silbe; im Vers 3 und 4 nach der 7. Silbe; in Vers 8, 9, 12 nach der 7. Silbe). Die Verse 1, 2, 6, 7, 9, 11 sind im sechshebigen Jambus geschrieben, die übrigen Verse haben im ersten Halbvers einen Jambus und im zweiten entweder einen Trochäus (Vers 3, 4), einen Anapäst (Vers 5, 10, 12) oder eine Verbindung von Jambus und Anapäst (Vers 8).

Das zweite Distichon im Gedicht ist formal hervorgehoben (weibliche Klausel, Zäsur nach der 7. Silbe, Trochäus im zweiten Halbvers), was eine kompositorische Funktion besitzt: Das Distichon, welches die erste Strophe schließt, bringt das Leitmotiv der „Pilze aus Leningrad“. In der zweiten Strophe, welche mit den Konjunktion „und“ beginnt, wird die Geschichte mit den Pilzen geklärt: „Am Sonntag“ kommt eine Freund nach Moskau, der die Pilze bringt, welche eine „Belohnung“ für die „Geliebte“ werden sollen. Die dritte Strophe, die wie die zweite mit der Konjunktion „a“ beginnt, enthält die Sujetperipetie (das Mädchen hat sich nicht mit dem lyrischen Helden getroffen und die Pilze nicht bekommen) und gipfelt zugleich in dem Leitmotiv (der lyrische Held hat die Pilze probiert und „Parallelwelten“ gesehen).

Das Gedicht stellt einen paargereimten (volkstümlichen) Sprechvers dar[3] (in einer gemäßigten Form). Außerdem präzisiert der Autor, dass es sich um Rap

[3] Vgl.: Гаспаров (1993, S. 142 f.).

handele[4], den er bei der Uraufführung von „Sauerstoff" („Teatr.dok") selbst rhythmisch vorgetragen, „gelesen" hat.

Andere Gedichteinschübe gibt es in dem Stück nicht. Allerdings ist bemerkenswert, dass „Sauerstoff" dramaturgisch nicht in Akte oder Szenen-Bilder unterteilt ist, sondern in 10 „Kompositionen", wobei in dem gegebenen Fall offensichtlich ein musikalischer Terminus gemeint ist (vgl. die englische Übersetzung des Films „Sauerstoff" mit „track"); die „Kompositionen" sind außerdem in Couplets und Refrains gegliedert.

Auf diese Weise fungiert das „Pilz"-Gedicht, der fakultative Rap-Einschub, der „nach Wunsch" aufgeführt werden kann, zugleich als eine Art Schlüssel zum Stück, das dank seiner eine Orientierung in Richtung Rap erhält.

2.

„Rap wird in der Gegenwartskultur (und das in der russischen mehr als in der westlichen)", wie M. Lipovetsky und B. Beumers richtig bemerken, „mit transgressiven Formen der Sozialität assoziiert – mit Gangstern, Jugendbanden, Zuhältern usw."[5].

So ist das „Pilz"-Gedicht keineswegs überflüssig im Text, sondern variiert den Beginn der Komposition Nr. 5 „Arabische Welt" («Арабский мир»), in der es steht:

> Однажды я со своим приятелем находился в Арабских Эмиратах, и мы с ним нанюхались героина. Я нанюхался героина и порвал свой паспорт. Я порвал свой паспорт и пошел по арабскому рынку.[6]
>
> Einmal war ich mit meinem Freund in den Arabischen Emiraten, und wir haben zu viel Heroin geschnüffelt. Ich hatte zu viel Heroin geschnüffelt und meinen Pass zerrissen. Ich hatte meinen Pass zerrissen und bin auf den arabischen Markt gegangen.

Das schockierende und politisch unkorrekte Gedicht emblematisiert den gesamten politisch unkorrekten Gehalt des Stücks.

In „Sauerstoff" stellt der Dramaturg drei Geschichten vor:

1) die basale Geschichte: ein jugendlicher Bandit Sanek aus Serpuchovo erschlägt für seine Liebe zu Sascha aus Moskau (Großstadtelite) mit der Schaufel seine ungeliebte Frau und zerstückelt sie. Zwischen den beiden jungen Leuten entspannt sich ein wüster Roman, und schließlich kommen beide ins Gefängnis

---

[4] Вырыпаев (2011, S. 30).

[5] «Рэп в современной культуре (причем в русской даже в большей степени, чем в западной) ассоциируется с трансгрессивными формами социальности – гангстерами, молодежными бандами, сутенерами и т.п.» (Липовецкий / Боймерс 2012, S. 331).

[6] Вырыпаев (2011, S. 25).

(in der Kinoversion des Autors von 2009 kommt das Liebespaar im Geiste von Jean-Luc Godard während der Verfolgung durch die Polizei um);

2) die ergänzende Geschichte: der Moskauer Jüngling Alexander liebt das Moskauer Mädchen Alexandra, aber er stirbt an einem allergischen Anfall in einem Wermutfeld (in der Kinoversion: einem Hanffeld) und sie an einer psychopharmazeutischen Tablette;

3) am Schluss tauchen noch zwei junge Leute auf – die „Menschen des dritten Jahrtausends" («люди третьего тысячелетия»):

> Жила-была девушка Саша. Она родилась в семидесятых годах двадцатого века в большом городе. Училась в школе, потом в институте, потом вышла замуж за любимого человека. И наступил двадцать первый век. Жил-был молодой человек Александр. Он родился в семидесятых годах двадцатого века в большом городе. Учился в школе, потом в институте, семью не завел. И вот наступил двадцать первый век. Это Саша и Саша, люди третьего тысячелетия. Запомните их такими, какие они есть. Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит.[7]

> Es war einmal ein Mädchen namens Sascha. Sie wurde in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in einer Großstadt geboren. Sie ging zur Schule, dann zur Universität, dann heiratete sie einen geliebten Mann. Und es begann das einundzwanzigste Jahrhundert. Es war einmal ein junger Mann Alexander. Er wurde in den 70er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in einer Großstadt geboren. Er ging zur Schule, dann zur Universität, eine Familie gründete er nicht. Und dann begann das einundzwanzigste Jahrhundert. Das sind Sascha und Sascha, die Menschen des dritten Jahrtausends. Prägt sie euch so ein, wie sie sind. Das ist eine ganze Generation. Prägt sie euch ein, wie ein altes Foto. Das ist die Generation, über deren Kopf irgendwo im kalten Kosmos mit ungeheurer Geschwindigkeit ein riesengroßer Meteorit fliegt.

Die Figuren der drei Geschichten gehören verschiedenen sozialen Schichten an, aber sie sind die Vertreter einer Generation, und zwar der, welcher der Autor selbst angehört.

Die Figuren der drei Geschichten haben alle denselben Namen (in der weiblichen und männlichen Variante): Alexander und Alexandra. Die aufdringliche Namenseinheit wird durch unerwartete Anspielungen unterstützt.

Alexander hieß der bekannte Dramenschriftsteller Gribojedow. Sanek und Sascha – die Figuren der ersten Geschichte – sind neben dem nach Sowjetart majestätischen Denkmal für Alexander Gribojedow auf dem Boulevardring zu sehen (von dem Bildhauer A.A. Manujlow, 1959); mit anderen Worten, das Sowjetdenkmal ist der fabelbestimmende Ort der Handlung.

---

[7] Ebd, S. 55.

Gribojedow kommt auch in der Komposition Nr. 5 vor, in welcher das Gedicht über die Pilze steht, und zwar in einem schockierenden Kontext – bei der Apologie der wahren „Sauerstoff"-Liebe und der Verführung Minderjähriger:

> Смотря, что считать совращением? Если обман, то это дело суда, а не твое собачье дело, а если взаимность, то я бы говном забросал государство, запрещающее мне любить тринадцати летнюю девушку, желающую моей любви. […] Потому что, когда Нина Чавчавадзе выходила замуж за Грибоедова, на парапете памятника которому сидят ее сверстницы в ожидании любви, ей было тринадцать […].[8]
>
> Abhängend davon, was man für Verführung hält? Wenn es Betrug ist, dann ist es eine Sache des Gerichts, und nicht deine Hundsangelegenheit, und wenn es auf Gegenseitigkeit besteht, dann würde ich den Staat mit Kot bewerfen, der mir verbietet, ein dreizehnjähriges sommerliches Mädchen zu lieben, die meine Liebe will. […] Deshalb, weil Nina Tschawtschawadze Gribojedow geheiratet hat, sitzen auf dem Sockel des Denkmals ihre Gleichaltrigen in Erwartung von Liebe, sie war dreizehn gewesen […].

Schließlich ist Gribojedow wahrscheinlich ein Kryptonym für Rauschmittel (wörtlich: „Pilzesser"), was sich mit dem Rap über die „Pilze aus Leningrad" assoziiert. Zu seiner Zeit weckte gesellschaftliche Resonanz die TV-Sujet-Mystifikation „Lenin, ein Pilz" («Ленин – гриб»), die der avantgardistische Musiker Sergei Kurechin zusammen mit dem Journalisten Sergei Scholochow gemacht haben (sie wurde erstmals in der Leningrader TV-Sendung „Das fünfte Rad" [«Пятое колесо»] am 17. Mai 1991 gezeigt).[9]

Die Beziehung der drei Varianten der Geschichte über Alexander und Alexandra ist wohl kaum rational zu erklären. Zumindest hat der Autor selbst von einer solchen unproduktiven Herangehensweise abgeraten:

> Здесь важна не фабула, сюжет, не в какой последовательности происходят события, а только то, что говорят исполнители.[10]
>
> Wichtig sind hier weder Fabel, noch Sujet, noch die Reihenfolge der Ereignisse, sondern vielmehr das, was die Darsteller sprechen.

Mit Recht kann aber festgestellt werden, dass der allgemeine Charakter der Geschichten durch „transgressive Formen von Sozialität" («трансгрессивными формами социальности»[11]) bestimmt ist.

Der Schriftsteller reflektierte später über den Erfolg des Stücks:

---

[8] Ebd., S. 28. Der Autor hat das Alter von Nina Tschawtschawadze abgesenkt: Im Text heißt es 13 Jahre, in der historischen Wirklichkeit war sie aber immerhin 16 Jahre alt.

[9] Außerdem liegt in den Namen des Paars „Alexander und Alexandra" eine Anspielung auf den Titel eines in den 1970-80er Jahren populären sentimentalen Stücks von M.M. Roschtschin: „Valentin und Valentina" (1972), das von der rührenden Liebe zweier Teenager handelt, deren Eltern die Beziehung vereiteln wollen (Wyrypajews Stück „Valentinstag" von 2002 hatte sich als postmodernistische Fortsetzung von Roschtschins Stück positioniert).

[10] Вырыпаев (2011, S. 7).

[11] Липовецкий / Боймерс (2012, S. 331).

> Спектакль оказался успешным, мы много гастролировали, пьесу «Кислород» стали ставить другие театры. Почему? Возможно, потому что со сцены говорили о таких вещах, которые волнуют любого современного молодого человека: любовь, политика, деньги, секс, Бог.[12]
>
> Das Stück erwies sich als erfolgreich, wir hatten viele Gastauftritte, andere Theater begannen das Stück „Sauerstoff" aufzuführen. Wieso? Vielleicht weil auf der Bühne über Dinge gesprochen wird, die jeden heutigen Jugendlichen bewegen: Liebe, Politik, Geld, Sex, Gott.

„Performanzen der Gewalt" haben M. Lipovetsky und B. Beumers ihre Monographie über das „Neue Drama" betitelt. Und tatsächlich erscheint Wyrypajew mit dem auf sozialer Transgression begründeten Sujet als mustergültiger Vertreter des „Neuen Dramas".

In dem Stück von W.W. Sigarjew „Plastilin" («Пластилин»[13], 2000), das noch früher als „Sauerstoff" paradigmatisch für das „Neue Drama" wurde, ist der Protagonist Maxim ein vierzehnjähriger „schwieriger" Jüngling. Er ist arm und lebt fast wie ein Bettler zusammen mit seiner kranken Großmutter (die gegen Ende des Stücks stirbt), hat Kopfschmerzen, formt aus Plastilin Skulpturen, woher der Titel sich ergibt. Die Ereignisse spielen in „unserer Zeit" in einer Provinzstadt. Das Sujet des Stücks besteht aus emotionslos dargebotenen Alltagsschrecken. Maxim kommt auf die Beerdigung seines Freundes Spira, der Selbstmord begangen hat (anwesend ist die Mutter des Jungen, eine Alkoholikerin); er sieht ein hübsches Mädchen („Sie"; gegen Ende erfährt Maxim, dass sie Tanja heißt und furchtbar launisch ist, wenn sie etwa die Mutter der Schuhe wegen beschimpft); die Lehrerin erwischt Maxim und seinen Freund Lecha beim Rauchen auf der Schultoilette und „schaut schnüffelnd in die Toilette"; Maxim und Lecha sehen ohne Eintrittskarte den Pornofilm von T. Brass „Caligula" und haben Sex; Maxim geht an einem Restaurant vorbei, wo eine Hochzeit gefeiert wird, und mit ihm spielt die Braut, die dann den Bräutigam auf Maxim losschickt, der Jüngling wird geschlagen, er geht und zerschlägt mit einer Flasche ein Fenster in irgendeiner Wohnung; dank der Hartnäckigkeit der Lehrerin wird Maxim aus der Schule entlassen und Lecha erzählt den Klassenkameraden, dass Maxim homosexuell ist, und er wird verprügelt; Maxim erscheint Spira und lockt ihn irgendwo hin, was der Zuschauer zurecht als Vorzeichen seines Untergangs deuten kann; auf der Straße macht dem Jüngling eine unbekannte Frau Avancen, Maxim wird es übel und er flieht; Maxim und Lecha haben ein Rendezvous mit Mädchen, geraten aber in einen Hinterhalt und werden von Verbrechern vergewaltigt; Maxim will sich an den Vergewaltigern rächen, aber sie erschlagen den Jüngling, und im letzten Augenblick vor seinem Tod sieht Maxim „Sie".

---

[12] Вырыпаев (2011, S. 5-6).

[13] Сигарев (2008, S. 425-484).

In Sigarjews Stück wird – bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Welten – ein Sujetmodell verwirklicht, das mit „Sauerstoff“ verwandt ist: der soziale Typ des Protagonisten, der heutige „schwierige Jüngling“; das Sujet besteht aus Akten von Gewalt und Transgression; die Gewalt hat weder einen ideologischen noch einen staatlichen Charakter, sondern ist alltäglich, kommunal (nach der Bestimmung von Lipovetsky und Beumers[14]).

Was vorhersagbar ist: „Performanzen der Gewalt“ sind das spezifische Merkmal des „Neuen Dramas“. Allerdings wird in der Literatur des einundzwanzigsten Jahrhunderts eine analoge Bauform des Sujets, das mit demselben sozialen Typ und denselben Diskursen der Transgression verbunden ist, auf ähnliche Weise im sogenannten „Neuen Realismus“ praktiziert.

Der „Neue Realismus“ unterscheidet sich aber durchaus von dem „Neuen Drama“. Die Schriftsteller des „Neuen Realismus“ sympathisierten mit dem sozialpolitischen Programm von Eduard Limonow (gegenwärtig mit dem offiziellen Kurs Wladimir Putins), was den Autoren des „Neuen Dramas“ fremd ist, und orientierten sich am Sowjetrealismus, der Prosa der zwanziger Jahre (wohingegen die Vertreter des „Neuen Dramas“ der Ästhetik von Modernismus und Postmodernismus verpflichtet sind).

Dessen ungeachtet ist die Ähnlichkeit des „Neuen Dramas“ mit dem Roman von S.A. Schargunow „Hurra!“ («Ура!», 2002), dem anerkannten Vorbild des „Neuen Realismus“, offensichtlich. Der Protagonist des Romans, der zwanzigjährige Pawel Uraschzew, gehört zum gleichen sozialen Typ, wie Sanek und Maxim aus dem Stück von Sigarjew. Pawel Uraschzew lebt in guten Verhältnissen (er ist Moskauer, die Familie ist nicht arm), aber seine Existenz ist die eines postsowjetischen „schwierigen Jünglings“. Der Roman ist nicht sehr umfangreich (200 Seiten, eher eine lange Erzählung), und das Sujetschema ist demonstrativ einfach: die Liebe zu dem vierzehnjährigen Mädchen Lena:

> […] с огромной усмешкой серых глаз и тонкими скулами, и крупным ярким пузырем губ. Я бы сравнил ее красоту с уродством. Слишком красивая, почти уродец. Зверская красота. У нее и фамилия зверская и сочная – Мясникова.[15]
>
> […] mit dem riesigen Lachen der grauen Augen und zarten Backenknochen, und mit der großen grellen Blase der Lippen. Ich würde ihre Schönheit mit Hässlichkeit vergleichen. Viel zu schön, fast hässlich. Eine tierische Schönheit. Und ihr Nachname ist tierisch und saftig – Fleischhauer.

Der Protagonist muss im Kampf Prüfungen bestehen, wodurch die Einbeziehung der Diskurse von Gewalt und Transgression motiviert wird. Deren Form ist nicht ganz so schrecklich, wie bei Wyrypajew oder Sigarjew, es geht nicht um Mord oder Vergewaltigung, aber immerhin um Narkotika, Homosexualität usw.

---

[14] Липовецкий / Боймерс (2012, S. 36-45).

[15] Шаргунов (2012, S. 9-10).

Um sich der Liebe als wert zu erweisen, formuliert der Protagonist ein Programm des Lebenserbauens, das in den Titeln der Kapitel angekündigt wird: „Spuck das Bier aus, zerbrich die Zigarette!“; „Morgen – Hanteln – Lauf!!!“ Die erste Losung hat ein Ausrufezeichen, die zweite – gleich drei. Das heißt im Unterschied zu „Sauerstoff“ oder „Plastilin“ formuliert Schargunow ein positives Programm. Das ist nicht so sehr eine verbalisierte ideelle Botschaft als vielmehr eine Passioniertheit, welcher auch der prätentiöse Stil entspricht, wie zum Beispiel die schockierende Metapher bei der Beschreibung des geliebten Mädchens: Es hat eine „große grelle Blase der Lippen“.

Das positive Programm manifestiert sich auch im Titel des Romans – „Hurra!“, welcher eine grammatische Interjektion mit Ausrufezeichen darstellt. Dieses Manifest der Interjektion fungiert im Roman als Leitmotiv.

Im Vorwort zur Ausgabe von 2012 erklärt der Autor: „Hurra!“ sei „über die Wucht des Erbauens“, „das Geheul eines jungen Wolfes, das in eine Gedichtdeklamation auswächst“, „ein Strauß Ohrfeigen“.[16] Die „Wucht“, welche der Schrei „Hurra!“ emblematisiert, kann nicht expliziert und im Rahmen einer Ideologie eingegrenzt werden.

Allerdings muss man dasselbe auch von dem Symbol „Sauerstoff“ im Stück Wyrypajews sagen. Nach Worten des Autors symbolisiert „Sauerstoff“ nicht Wahrheit, sondern ihre beständige Suche.[17] Die Literaturwissenschaftler haben das Titelsymbol gröber, physiologischer dechiffriert – als die Freiheit zu lieben und zu hassen und sich dem Bauchgefühl hinzugeben.[18] Daher geben die Figuren aus „Sauerstoff“ über sich nichts im ideologischen Wort preis, sondern in der Motorik, dem Tanz (Komposition Nr. 1, wo Sankas blutiges Verbrechen erzählt wird, ist betitelt „Tänze“).

Von diesem Standpunkt aus betrachtet ist es bezeichnend, wie Lew Rubinstein auf das in der Literatur des neuen Jahrtausends erklungene Wort reagiert hat, ein Klassiker des spätsowjetischen Konzeptualismus und aktuell Analytiker und Kolumnist.

Das wesentliche Pathos seines Buches von 2008, einem Band mit Essays, besteht nicht in einer im Titel manifestierten expressiven Interjektion, sondern aus dem „Wortschatz“[19]. Nach der Wahrnehmung des Dichters herrscht in der russischen Gesellschaft eine „sprachliche Unvereinbarkeit“ («языковая несовместимость»[20]) vor, welche nicht nur den Konflikt der regierenden Elite mit der Opposition, sondern auch den Diskurs der Elite an sich charakterisiert – eine „tödliche Mischung aus kommun-imperialistischen und orthodox-faschistoiden Ele-

---

[16] Ebd., S. 8.

[17] Вырыпаев (2011, S. 6).

[18] Липовецкий / Боймерс (2012, S. 331).

[19] Рубинштейн (2008).

[20] Ebd., S. 43.

menten“ («убойную смесь из коммуно-имперской и православно-фашизоидной составляющих»[21]).

Die semantisch entleerten Wortideologeme werden frei montiert zu zusammenhanglosen Fragmenten, und die „exotische Rhetorik“ dieser Art zeigt eine sehr grobe Expressivität.

Rubinstein gibt folgende, auf den ersten Blick überraschende kulturologische Diagnose des Postmodernismus:

> […] в искусстве 90-х зацвел пышным цветом постмодернизм, основанный на более или менее конструктивном нарушении культурных, стилистических и прочих иерархий. Серьезное – смешно. Смешное – серьезно и драматично. Постмодернизм – игра в цинизм, игра в неразличение добра и зла, верха и низа, игра в нарушение границ и дистанций. Постмодернизм как бы заключал в кавычки весь круг рассматриваемых жизненных явлений. Таков был постмодерн, но другой была общественная атмосфера – вполне патетичная, проективная, изобличительно-разоблачительная. Постмодернизм ругали. Прежде всего за «моральный релятивизм» и демонстративный отказ от воспитательных функций. […] Так или иначе, но и постмодернизм вошел в быт. А самое главное и интересное – это то, что он прочно вошел в политическую практику […] Ну а чем еще, кроме постмодернизма, можно объяснить все происходящее, где все артикулируемые понятия и категории, если они не взяты в кавычки, производят впечатление тяжкого коллективного бреда.[22]
>
> […] in der Kunst der 90er Jahre blühte der Postmodernismus prächtig auf, der auf der mehr oder weniger konstruktiven Zerstörung kultureller, stilistischer und anderer Hierarchien basiert. Das Ernste ist lächerlich. Das Lächerliche – ernst und dramatisch. Der Postmodernismus ist ein Spiel des Zynismus, ein Spiel mit der Ununterscheidbarkeit von Gut und Böse, von oben und unten, ein Spiel der Zerstörung der Grenzen und Distanzen. Der Postmodernismus setzte gleichsam den ganzen Kreis der betrachteten Lebenserscheinungen in Anführungszeichen. So war der Postmodernismus, aber anders war die gesellschaftliche Atmosphäre – diese war ganz pathetisch, projektiv, entlarvend-aufdeckend. Den Postmodernismus beschimpfte man. Vor allem für seinen „moralischen Relativismus“ und die demonstrative Absage an erzieherische Funktionen. […] So oder anders wurde der Postmodernismus doch Alltag. Und das Wichtigste und Interessanteste ist, dass er fest in die politische Praxis einging […]. Nun, und wodurch wenn nicht durch den Postmodernismus kann das Geschehen erklärt werden, wo alle artikulierten Begriffe und Kategorien, wenn sie nicht in Anführungszeichen gesetzt sind, den Eindruck eines schweren kollektiven Wahns machen.

Wenn man die Beobachtungen Rubinsteins summiert, dann ist 1.) die kulturelle Dominante der gegenwärtigen Epoche der Postmodernismus, was Ausdruck findet in der semantischen Entleertheit des Wortes und der schockierenden Diskrepanz von „Schlüsselwörtern“. 2.) Wenn der Postmodernismus die kulturelle Dominante darstellt, bedeutet das, dass er die literarische Position sowohl seiner Apologeten als auch Opponenten bestimmt, d.h. sich im Schaffen sowohl der

---

[21] Ebd., S. 107.

[22] Ebd., S. 84 f.

Postmodernisten (Konzeptualisten, im „Neuen Drama“) als auch der „neuen Realisten“ verwirklicht, welche sich der Tradition des Modernismus entgegen setzen. Schließlich geht 3.) der Postmodernismus, wenn er eine kulturelle Dominante ist, über die Grenzen der Literatur hinaus. Dann dringt er auch in die aktuelle Politik ein und markiert nicht nur eine politische Gruppe, sondern den nihilistischen Umgang, wo sich als Kehrseite der Gleichgültigkeit gegenüber der Semantik nicht nur der Kabinetskeptizismus des postmodernistischen Intellektuellen erweist, sondern auch die expressive Ausrichtung auf die Motorik des Redners, der auf der Straße oder im Fernsehen auftritt.

3.

Der Rap mit seinen Assoziationen mit „transgressiven Formen von Sozialität“ beeinflusst auch die Poetik von „Sauerstoff“.

Die Geschichten über Alexander und Alexandra werden nicht gezeigt, sondern erzählt: die zehn Kompositionen werden von zwei Moderatoren gelesen: „Er“ (in der Inszenierung „Teatr.dok.“ ist das Wyrypajew selbst) und „Sie“. Die erste und die zweite Komposition sind ein Monolog, den „Er“ spricht; die dritte Komposition ist ein Monolog, den „Sie“ spricht; die übrigen sieben Kompositionen sind Dialoge.

Im Unterschied zu dem „Pilz“-Gedicht sind die Kompositionen von „Sauerstoff“ in Prosa geschrieben, aber diese Prosa wird deklamiert. Auch wenn man sie nicht im strengen Sinne als rhythmisiert bezeichnen kann, wird doch ein Eindruck von Rhythmizität geweckt. Er wird überwiegend durch die Wiederholung syntaktischer Einheiten hervorgerufen.

Zum Beispiel sieht das am Ende des Stücks, das bereits zitiert wurde, wie folgt aus:

> (1) Жила-была девушка Саша. (2) Она родилась в семидесятых годах двадцатого века в большом городе. (3) Училась в школе, потом в институте, потом вышла замуж за любимого человека. (4) И наступил двадцать первый век. (5) Жил-был молодой человек Александр. (6) Он родился в семидесятых годах двадцатого века в большом городе. (7) Учился в школе, потом в институте, семью не завел. (8) И вот наступил двадцать первый век. (9) Это Саша и Саша, люди третьего тысячелетия. (10) Запомните их такими, какие они есть. (11) Это целое поколение. (12) Запомните их, как старую фотографию. (13) Это поколение, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит.[23]
>
> (1) Es war einmal ein Mädchen namens Sascha. (2) Sie wurde in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in einer Großstadt geboren. (3) Sie ging zur Schule, dann zur Universität, dann heiratete sie einen geliebten Mann. (4) Und es begann das einundzwanzigste Jahrhundert. (5) Es war einmal ein junger Mann Alexander. (6)

---

[23] Вырыпаев (2011, S. 55).

> Er wurde in den 70er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in einer Großstadt geboren. (7) Er ging zur Schule, dann zur Universität, eine Familie gründete er nicht. (8) Und dann begann das einundzwanzigste Jahrhundert. (9) Das sind Sascha und Sascha, die Menschen des dritten Jahrtausends. (10) Prägt sie euch so ein, wie sie sind. (11) Das ist eine ganze Generation. (12) Prägt sie euch ein, wie ein altes Foto. (13) Das ist die Generation, über deren Kopf irgendwo im kalten Kosmos mit ungeheurer Geschwindigkeit ein riesengroßer Meteorit fliegt.

In diesem Fragment variieren die Sätze 5-8 die Sätze 1-4 (Satz 5 ist die „männliche" Version von Satz 1; dann variiert der Satz 6 den Satz 2, der Satz 7 – Satz 3; der Satz 8 dubliziert den Satz 4 mit dem Zusatz des Wortes „dann"). Die Struktur der Sätze 9, 11, 13 wird wiederholt (Pronomen „das" plus Substantiv; außerdem wird in den Sätzen 11 und 13 das Substantiv „Generation" verwendet, während in Satz 9 die Wortverbindung „Menschen des dritten Jahrtausends" vorkommt, die dasselbe meint), ähnlich ist es bei Satz 10 und 12 (die anaphorisch beginnen mit „Prägt sie euch ein").

Ein weiteres Element der Rhythmisierung von „Sauerstoff" ist die Montage von Bibelzitaten im Text. Alle Kompositionen beginnen mit einem Zitat aus der Bergpredigt oder dem Buch Exodus – sie stellen sozusagen zehn neue Gebote dar, einen „Dekalog Nr. 2" (vgl. den Titel eines Stücks von Wyrypajew von 2004: „Genesis Nr. 2", in welchem die biblische Geschichte von der Verwandlung der Frau Lots in eine Salzsäule umgedeutet wird[24]).

Zum Beispiel beginnt die Lesung von Komposition Nr. 3 „Nein und Ja" mit dem Matthäus-Evangelium (5: 34-35), und im Endergebnis wird das ganze Fragment, das bewusst zeitgenössisch und kontrastreich mit abstoßenden Alltagsbeschreibungen und vulgärer Lexik gehalten ist, mit evangelischem Rhythmus „aufgeladen":

> Еще слышали вы, что сказано: «Не клянись вовсе: ни небом, потому что оно Престол Божий; ни землею, потому что она подножие ног Его; ни Иерусалимом, потому что он город великого царя»? […] А уже землей она поклялась, когда ее рвало от водки с пельменями, которыми ее накормили друзья этого парня, с которым она изменяла мужу, в первый раз в жизни, потому что до этого она ничего подобного не ела. И тогда она поклялась землею, на которую блевала, что больше никогда не будет есть эти смертельные русские продукты, в которых нет ни одной частицы кислорода, а только тошнота и великодержавный пафос.[25]
>
> Und noch habt ihr gehört, dass geschrieben steht: „Ich aber sage euch, dass ihr überhaupt nicht schwören sollt, weder bei dem Himmel, denn er ist Gottes Thron; noch bei der Erde, denn sie ist der Schemel seiner Füße; noch bei Jerusalem, denn sie ist die Stadt des großen Königs"? […] Und schon hat sie bei der Erde geschworen, als ihr vom Wodka mit den Pelmeni übel wurde, welche sie den Freunden des Burschen serviert hatte, mit dem sie Ehebruch betrieben hat, zum ersten Mal im Leben, weil sie vorher niemals so etwas gegessen hatte. Und dann hat sie

[24] Вырыпаев (2008, S. 53-118).

[25] Вырыпаев (2011, S. 16 f.).

> bei der Erde geschworen, auf die sie gekotzt hatte, dass sie niemals wieder diese tödlichen russischen Lebensmittel essen würde, in denen kein Fünkchen Sauerstoff enthalten ist, sondern nur Übelkeit und großherrliches Pathos.

Dabei bestimmt aber die Orientierung am Rap nicht das Genre des Stücks „Sauerstoff“. Nach Auffassung von Lipovetsky und Beumers wird der Rap als poetisches Mittel zur Inszenierung eines sakralen Theaterspiels des dritten Jahrtausends eingesetzt:

> […] структура десяти заповедей задает ритуальную форму действия. Нарратив, повествующий о том, как Санек и Саша нарушили все десять заповедей, положенный на рэп-музыку, естественно, включает в себя множество повторов, характерных для ритуальных текстов.[26]

> […] die Struktur der zehn Gebote schafft eine rituelle Form der Handlung. Das Narrativ in Form von Rap-Musik über Sanek und Sascha, die die zehn Gebote brechen, enthält eine Menge an Wiederholungen, wie sie für rituelle Text üblich sind.

Allerdings zielt im Fall von „Sauerstoff“ das Gedächtnis des Genres (im Sinne Michail Bachtins) weniger auf einen sakralen „rituellen Text“, als vielmehr auf mittelalterliche literarische Formen, wie z.B. das alte Drama, in welchem die ernste Darstellung oft mit komischen Intermedien abwechselte, in welchen niedrige Figuren niedrige Belange mithilfe niedriger Lexik erörterten.[27]

In „Sauerstoff“ übernimmt das „Pilz“-Gedicht die Funktion eines solchen Intermediums, in welchem auf komische Weise das Thema des ganzen Stücks variiert wird. Und das Pilz“-Gedicht ist in demselben Vers geschrieben, den die alten Intermedien benutzten – einem Sprechvers. Übrigens ist der Terminus des Rajoschnik-Verses synonym zu „Sprechvers“, er wurde gebildet von dem Terminus „Rajok“ («раёк»), der im 19. Jahrhundert Volksspektakel bezeichnete, welche auf die Tradition des alten Dramas zurückgehen.[28]

Im Fall einer solchen Interpretation der Poetik des Stücks wird seine ideelle Botschaft nicht in einer aggressiven Behauptung einer postchristlichen Moral bestehen („[…] die Ablösung von allen Metanarrativen geht zusammen mit dem Wunsch, der existentiellen Erfahrung einen universalen Charakter zu verleihen“[29]), sondern darin, über eine christliche Moral unter den Bedingungen des dritten Jahrtausends nachzudenken. Dieses Nachdenken ist expressiv und neurotisch. Unter Berücksichtigung dieser Präzision kann der Auffassung von M. Lipovetsky und B. Beumers zugestimmt werden:

---

[26] Липовецкий / Боймерс (2012, S. 329).

[27] Одесский (2004, S. 110-140).

[28] Петербургский раек (2003, S. 5).

[29] «[…] отторжение любых метанарративов соседствует с желанием придать своему экзистенциальному опыту универсальный характер» (Липовецкий / Боймерс 2012, S. 333).

Wyrypaejew kann nicht ein Leben mit rationalisiertem Sauerstoff annehmen, und sein ganzer Rap ist ein Schreien von dieser Unmöglichkeit.[30]

Список литературы

Аввакум (1991): Житие Аввакума и другие его сочинения. Составление и комментарий А.Н. Робинсона. М.

Вырыпаев, И. (2008): Бытие № 2 // Новая драма. 53-118.

Вырыпаев, И. (2011): Вырыпаев, И. Кислород. Июль. Танец Дели. Пьесы. М.

Гаспаров, М.Л. (1993): Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М.

Липовецкий, М. / Боймерс, Б. (2012): Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.

Новая драма: [пьесы и статьи] (2008): Составители К. Матвиенко, Е. Ковальская. СПб.

Одесский, М.П. (2004): Поэтика русской драмы: вторая половина XVII – первая треть XVIII в. М.

Петербургский раек (2003): Составление, вступительная статья, комментарий А.М. Конечного. СПб.

Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. (1975): Под редакцией А.С. Елеонской. М.

Рубинштейн, Л. (2008): Словарный запас. М.

Сигарев, В. (2008): Пластилин // Новая драма. 425-484.

Шаргунов, С. (2012): Ура! М.

Übersetzt aus dem Russischen von Henrieke Stahl.

[30] «Вырыпаев не может принять жизнь с рационизированным кислородом, и весь его рэп кричит об этой невозможности.» (Ebd., S. 333).



V. Lyrik zwischen den Kulturen

Henrieke Stahl (Trier)

Übersetzung als Dialog: Paul Celans Gedicht „Mandorla“ in russischen und polnischen Übersetzungen[1]

1. Einführung

Die Theorie literarischer Übersetzung befasst sich mit der Beschreibung von Translationsprozessen und entwickelt Erklärungsmodelle, praktische Methoden ihrer Anwendung sowie auch normative Kriterien für eine linguistische und literaturwissenschaftliche Bewertung von Übersetzungsresultaten.[2] Gewöhnlich wird angenommen, das Ziel einer Übersetzung bestehe in der Rekonstruktion des Originals in einer anderen Sprache. Dazu werden Fragen nach der Angemessenheit der Übersetzung auf verschiedenen Ebenen entwickelt (sprachlich-lexikalischer Inhalt, formal-stilistische und kompositorische Aspekte, Wirkungen und [kontextbedingte] Funktionen des Textes oder Wiedergabe des ganzheitlichen Sinns, Transfer der kulturbedingten Aspekte u.a.m.). Manche Arbeiten sind typologisch ausgerichtet und klassifizieren zum Beispiel mögliche Gruppen von Adressaten und Zielgruppen (Savory 1957), setzen den Akzent auf die Übertragung sprachlicher Funktionen (Reiß 1971)[3] oder analysieren pragmatische Ziele einer Übersetzung (z.B. die Skopostheorie: Reiß / Vermeer 1984). Theorien zur Typologisierung poetischer Übersetzungen[4] konzentrieren sich entweder auf formale Eigenschaften der Texte (Lefevere) oder präzisieren allgemeine Charakteristika poetischer Übersetzung, wie „genau“ oder „frei“, in lyrischer oder prosaischer Form, verändernde oder adaptierende Übersetzung (Wittbrodt).

---

[1] Eine russische Fassung dieses Aufsatzes ist unter dem Titel erschienen: Стихотворение Пауля Целана «Мандорла» в польских и русских переводах. In: Tateoka, Kumi / Gretchko, Valerij / Kitamura, Yuika (eds.): Found in Translation: Transformation, Adaptation and Cross-Cultural Transfer. Belgrade 2016. 146-171. Bei der Übersetzung ins Deutsche hat Frau Alexandra Tretakov mitgewirkt, der hierfür herzlich gedankt sei.

[2] Vgl. für eine Übersicht der wichtigsten theoretischen Ansätze in Russland, Westeuropa und USA: Топер (2000), insbesondere Kapitel 4. Friedberg (1997) gibt einen Überblick über die Entwicklung der literarischen Übersetzung in Russland und beschreibt diverse Übersetzungstheorien und Auseinandersetzungen mit diesen, entwickelt aber keinen Ansatz zur Typologisierung.

[3] Vgl. zur Kritik der Typologie von Reiß: Albrecht (1998, S. 256 f.); das Kapitel 7.2 gibt eine Übersicht typologischer Theorien.

[4] Vgl. den Überblick über die Theorien bei: Wittbrodt (1995, Kap. 1).

Allgemeine literaturtheoretische Vorannahmen, welche den Übersetzungstheorien zugrunde liegen, werden meistens nicht eigens thematisiert. So wird etwa immer wieder implizit die Annahme vorausgesetzt, dass Form und Inhalt eines Textes gesondert behandelt werden könnten. Wenn diese Vorannahme – und auch das nur bedingt – für einen diskursiven Text Gültigkeit haben mag, ist sie jedoch für ein literarisches Werk inadäquat. Insonderheit das Gedicht konstituiert sich aus der Wechselbeziehung von poetischen Formen und normalsprachlichen Inhalten, so dass Sinn und Funktion in der Komposition liegen. Jede Übersetzung, speziell die Übersetzung poetischer Texte, stellt daher zwangsläufig eine Interpretation des Originals dar, was infolge der individuellen künstlerischen Entscheidungen des Übersetzers zu einer „Pluralität" von Übersetzungen führt.[5] Ziel der poetischen Übersetzung kann daher kaum eine Reproduktion des Originals sein. Vielmehr stellt jede poetische Übersetzung unausweichlich eine Form der Antwort auf das Original dar.

In der vorliegenden Arbeit wird ein struktural-hermeneutischer Beschreibungsansatz für die Übersetzung poetischer Texte entwickelt. Ausgehend von der Annahme der Komposition als wesentlichem Sinn- und Funktionsträger des poetischen Textes[6] soll eine Typologie von Gedicht-Übersetzungen als Antwort auf das Original entwickelt werden. Mithilfe dieser Typologie können sowohl verschiedene Formen von Übersetzungen eines Gedichts als auch Übersetzungstendenzen bestimmter Epochen und Richtungen charakterisiert werden.

Anschließend wird die Typologie exemplarisch auf Übersetzungen eines Gedichts angewendet. Ausgewählt wurde hierfür ein Gedicht von Paul Celan, dessen hermetische Lyrik durch ihre Arbeit mit verschiedenen Schichten und Hintergründen der deutschen Sprache, werkimmanente Chiffrenbildung und vor allem aufgrund ihrer Ausrichtung auf einen offen zu haltenden, aber in seiner Ambivalenz und Oszillation dennoch ‚präzisen' Sinn besondere Herausforderungen an einen Übersetzer stellt. In der russischen Gegenwartsdichtung zählt Paul Celan zu den wichtigsten deutschen Lyrikern, deren Werk oft rezipiert und übertragen wird. Manche Gedichte wurden mehrfach und sehr unterschiedlich sowie teilweise auch in Kenntnis anderer russischer Fassungen übersetzt. Zu den meistübersetzten Gedichten Celans zählt neben „Psalm" auch „Mandorla", das hier zur Untersuchung herangezogen wird. Neben den russischen werden auch polnische Übersetzungen berücksichtigt. Die vergleichende Analyse wird zei-

[5] «Художественному переводу присущ феномен множественности. […] Художественный перевод не может жить без соревнования творческих индивидуальностей; „финального", окончательного перевода быть не может» (Топер 2000, S. 227). [Literarischer Übersetzung ist das Phänomen der Pluralität zu eigen. (…) Literarische Übersetzung existiert nicht ohne den Wettstreit schöpferischer Individualitäten; eine „finale", endgültige Übersetzung kann es nicht geben.]

[6] Vgl. hierzu: Stahl (2013).

gen, dass die beiden Literaturen abweichende Übersetzungskonventionen ausgebildet haben.

2. Typologie der Übersetzung poetischer Texte

Ein Gedicht ist eine individuell aufgebaute Komposition, in welche alle auch noch so kleinen Elemente und Funktionen der sprachlichen Äußerung verschiedener Ebenen eingehen: von Phonetik über Semantik und Pragmatik bis hin zum Einsatz spezifischer poetischer, narrativer u.a. Verfahren. Die Komposition besteht in einer Struktur, die mithilfe von Äquivalenzen geschaffen wird, d.h. Ähnlichkeiten oder Unterschieden unterschiedlichen Grades. Die individuelle Struktur ist ästhetisches Modell von Sinn, dessen Codes, wie Juri Lotman sagen würde, jeweils neu und aktuell zu erschließen sind[7]. Außerdem müssen auch die Wechselbeziehungen des Werks mit dem kulturellen Kontext sowie der Literaturgeschichte berücksichtigt werden. Dieses gilt sowohl für das Original als auch dessen Übersetzung. Die Textkomposition kann nicht nur textimmanent komplex, sondern zugleich auf vielfältige Weise mit sehr unterschiedlichen Kontexten verwoben sein, die gleichsam ein semantisches Universum ausbilden, an welchem der einzelne Text partizipiert. Ohne eine zumindest ansatzweise Rekonstruktion dieses Universums können Sinn und Funktion weder des Ganzen noch von einzelnen Elementen des Textes ausreichend erschlossen werden.

Diese Auffassung von Dichtung führt zwangsläufig zur Ansicht, die Übersetzung von Gedichten für ein prinzipiell zum Scheitern verurteiltes Unterfangen zu halten[8]. Denn die Übersetzung soll nicht nur den normalsprachlichen Inhalt und die normalsprachlichen pragmatisch-kommunikativen Funktionen des Textes wiedergeben (1), was bereits nur teilweise gelingen kann, sondern sie soll auch die Wechselbeziehung mit diversen intra- sowie auch intertextuellen Kontexten berücksichtigen, mithilfe derer über die Bedeutung bestimmter Elemente, Strukturen oder Funktionen hinaus auch noch als eigene ästhetische Dimension des Textes die sog. poetische „Differenzqualität“ (Broder-Christiansen) entsteht (2). Wenn die „Differenzqualität“, welche historisch durch Ort und Zeit in der Kultur bestimmt ist, nicht wiedergegeben werden kann, verliert der Text eine wichtige Ausdrucksqualität, welche sowohl für die Sinnentwicklung als auch die ästhetische Wahrnehmung des Textes bestimmend ist. Darüber hinaus muss die konkrete individuelle Kompositionsform berücksichtigt werden (3).

Die Formen der Übersetzung lassen sich außerdem zwischen zwei Polen einordnen: Entweder setzt der Übersetzer den Akzent auf das Text-Objekt, welches

---

[7] Vgl. seine berühmte Arbeit «Структура художественного текста» [Die Struktur des künstlerischen Textes].

[8] Ungeachtet der langen und reichen Übersetzungstradition ist die Annahme, dass eine Gedichtübersetzung prinzipiell unmöglich sei, ein Allgemeinplatz. Vgl. Manson (2012, S. 44).

möglichst genau mit den Mitteln der Zielsprache wiedergegeben werden soll, oder aber er erschafft einen eigenen poetischen Text. In den Vordergrund werden somit entweder Objektivität oder Subjektivität gestellt. Verwandt mit der Ausrichtung auf Subjektivität oder Objektivität ist die in der Tradition sog. „wörtliche“ und „freie“ Übersetzung[9]. Die Subjektivität, welche die Art der künstlerischen Entscheidungen und den Stil des Übersetzers bestimmt, kann allerdings niemals gänzlich aufgehoben werden.[10] Sie ist aber durch Graduierung annähernd beschreibbar.

Die drei genannten Anforderungen an eine Lyrikübersetzung ziehen jeweils für sich bereits eine gewisse Steigerung von Subjektivität nach sich. Sie beginnt bei der Wiedergabe semantischer Elemente und steigert sich über die künstlerische Textgestaltung und die Berücksichtigung der Verwobenheit mit den Kontexten, für welche Analoga in der Zielkultur gefunden werden müssen, bis hin zur Erschaffung eines neuen Strukturganzen. Im letzteren Fall wird die Übersetzung nicht nur einzelne Elemente, sondern auch deren Position und Funktionen im Ganzen der poetischen Komposition berücksichtigen und daher diese auch auf eine neue und eigene Weise gestalten müssen. Doch auch für diese dritte Form gilt, dass sie entweder auf das Original fokussieren oder aber dieses verdrängen kann und entsprechend den subjektiven Pol mindert oder verstärkt. Diese drei Formen, eingespannt zwischen die Pole von Subjektivität und Objektivität, schließen einander nicht aus, sondern ergänzen sich wechselseitig oder interagieren. Dabei kann eine Form über die anderen in gewissem Maß dominieren oder diese auch verdrängen. In der Geschichte der Übersetzung kann die Dominanz bald des einen oder anderen Typs oder aber ihrer Verbindung beobachtet werden.

Bei der ersten Form, der normalsprachlichen Übersetzung, wird versucht, möglichst viele lexikalische und pragmatische Eigenschaften des Originals in der Zielsprache nachzubilden. Wenn dabei die „Wörtlichkeit“ der Übersetzung betont wird, kann ein Verfremdungseffekt entstehen oder bewusst erzielt werden. Besonders spürbar ist dieser Effekt bei Sprachen, die verwandt, aber zugleich so weit voneinander entfernt sind, dass eine wortgetreue Übersetzung in der Zielsprache zu einem nichtstandardsprachlichen Ausdruck führt, wie dieses zum Beispiel innerhalb germanischer oder slavischer Sprachen beobachtet werden kann[11].

---

[9] Vgl. Albrecht (1998, Kap. 2.3) und Wittbrodt (1995, Kap. 2 und 7) („philologische / strukturgetreue Gedichtübersetzung“, „Umdichtung / Adaptierende Gedichtübersetzung“).

[10] Friedberg (1997, S. 8): „The fact of the matter is that literary translation is but one kind of *interpretation* of the text, and as such it is necessarily *subjective,* even if the rendition from one language to another is as rigorously literalist as the grammar and usage of the target language allow.“

[11] Vgl. zum Verfremdungseffekt wortwörtlicher Übersetzungen von Phraseologismen und Sprichwörtern: Чуковский (2014, S. 140-147). Das Buch dieses Kritikers und Übersetzers

Die Interlinearübersetzung gibt den lexikalischen und pragmatischen Sinn des Originals möglichst genau, aber unter Beachtung der Regeln der Zielsprache wieder, d.h. vermeidet Verfremdungseffekte. Sie bietet Lesern mit mangelnden Kenntnissen der Sprache des Originals eine Möglichkeit, sich mit diesem vertraut zu machen. Allerdings werden bei der Konzentration auf die Genauigkeit in der Wiedergabe des sprachlichen Inhalts die ästhetische Dimension und das Verständnis des Sinns, der durch die poetische Form erzeugt wird, verdeckt. Daher bietet sich der Versuch an, auch die formalen sowie rhetorisch-stilistischen Besonderheiten des Originals in der Zielsprache nachzubilden. Die Imitation der äußeren Form und der poetischen Mittel führt notgedrungen dazu, dass regelmäßig vom sprachlichen Sinn des Originals abgewichen werden muss. Zwischen den Polen der interlinearen und der poetischen Übersetzung, welche die Verfahren des Originals so weit wie möglich nachzuahmen versucht, liegt eine Gradation, welche in der Übersetzungstheorie unter dem Stichwort *Äquivalenz*[12] behandelt wird.

Übersetzungen dieses Typs positionieren sich also zwischen den Polen der normalsprachlichen Wiedergabe oder der Imitation der Eigenschaften von Stil und Komposition. Bei beiden Formen dieses Typs ist ein unterschiedlicher Grad an Freiheit oder Subjektivität möglich, aber im Ganzen gesehen tendiert dieser Typ eher zu einer objektiven Wiedergabe des Originals.

Bei dem zweiten Typ werden die Kontexte sowohl des Originals als auch der Übersetzung mitberücksichtigt[13]. Für die Adaptation des Textes an die Zielkultur bieten sich folgende zwei Möglichkeiten an: Entweder kann der Text aktualisiert werden, d.h. er wird an die Zeit und Kultur des Übersetzers angeglichen,

---

enthält wertvolle Beobachtungen zur Geschichte russischer Lyrikübersetzung, wobei aber der hochgradig wertende Stil die wissenschaftliche Bedeutung des Werks beeinträchtigt. Anhänger der „wortwörtlichen" Übersetzung, wie z.B. Jewgeni Lann oder Georgi Schengeli, waren in der UdSSR im Gegensatz zu Vertretern der „realistischen" Methode wie Iwan Kaschkin weniger erfolgreich: «[…] тяга к очуждающему переводу, унаследованная от Серебряного века, сменялась требованием осваивающего перевода» (Азов 2013, S. 172). [(…) der Trend zur verfremdenden Übersetzung, ein Erbe des Silbernen Zeitalters, wurde von der Forderung nach aneignender Übersetzung abgelöst.] Bis heute dominieren in Russland adaptierende Übersetzungen, die auf die Wiedergabe der Poetizität des Originals ausgerichtet sind. Entsprechend wollen russische Forscher Kriterien für das Maß der Poetizität einer Übersetzung ermitteln (z.B. Шутёмова 2012). Zur Geschichte literarischer Übersetzung in Russland vgl.: Friedberg (1997).

[12] Vgl. Zojer (2000, Kap. 4).

[13] Vgl. zur Notwendigkeit der Berücksichtigung von Kontexten: Lefevere (1975, S. 3). In einigen Untersuchungen wird der Begriff „Angleichung" der „Verfremdung" entgegengesetzt; diese werden auch mit den Termini „Exotisieren" und „Naturalisieren" bezeichnet, vgl. Stegemann (1992, S. 92). In der jüngsten Forschung werden speziell Methoden zur Untersuchung der Rolle von kulturellen, ideologischen und literarhistorischen Beziehungen bei der Übersetzung entwickelt. Vgl. dazu: Snell-Hornby, Vermeer u.a.; siehe den Überblick bei: Lukas (2009, S. 20).

oder aber es wird ein historisches Äquivalent auf der Basis von Material der eigenen Kultur geschaffen[14].

Die Übersetzung dieses Typs bedient sich bewusst der Sprache einer bestimmten Zeit und Kultur und erklärt oder ersetzt fremde Realien, Bilder und Bedeutungen, welche bei der wörtlichen Übersetzung unverständlich sein oder unpassende Assoziation hervorrufen könnten. Als Beispiel für diese Übersetzungsform kann die erste russische Übersetzung von Horaz' Ode „An Melpomene" angeführt werden. Lomonossow ersetzt Bilder und mythische Figuren durch Wendungen, die dem Leser, der nicht über entsprechende Kenntnisse zu ihrem Verständnis verfügt, einen Zugang zum Sinn des Originals eröffnen[15].

Die Aktualisierung kann aber auch auf die Reproduktion des ästhetischen Effekts ausgerichtet sein. In einem solchen Fall soll beim Leser eine ähnliche Wirkung hervorgerufen werden, wie sie das Original (nach der Vorstellung des Übersetzers) in seiner eigenen Zeit und Kultur auszuüben vermochte[16]. Als besonderes Beispiel für eine solche Form kann die Übersetzung des „Igorlieds" von Mark Tarlowski angeführt werden[17]: Er modernisiert den Text durch den Gebrauch gegenwärtiger, dem altrussischen Kontext des Originals völlig fremder Wörter und Realien. Mithilfe moderner Neologismen ruft er einen starken Verfremdungseffekt hervor, welcher der Wirkung des Originals auf den damaligen Rezipienten entsprechen soll.

Historisch orientierte Übersetzungen dieses Typs bedienen sich poetischer Mittel von Richtungen und Dichtern, welche eine gewisse Ähnlichkeit oder sogar eine genetische Verbindung mit dem Original aufweisen. Sie übersetzen, indem sie Vorbilder der eigenen Literatur imitieren.

In der kulturellen Übersetzung ist also die Arbeit mit der Wiedergabe von Sprache und künstlerischer Form durch ihre Ausrichtung auf Äquivalente der

[14] In der Geschichte der poetischen Übersetzung wird auf den Wechsel der Orientierung auf die eigene oder fremde Kultur hingewiesen, wie etwa bei Michail Gasparow; vgl. hierzu: Азов (2013, S. 14).

[15] Zu weiteren Beispielen vgl. Чуковский (2014, S. 147-164). Er bewertet solche Übersetzungen negativ und schreibt, dass bei den heutigen Übersetzungen „ein freier Umgang mit dem nationalen Kolorit der zu übersetzenden" Texte gewöhnlich abgelehnt wird. (Vgl.: «[…] отвергают вольное обращение с национальным колоритом переводимых» [текстов]; ders., S. 148).

[16] Die Beachtung dieser Dimension führt zu Abweichungen von der wörtlichen Übersetzung. Diese Dimension sollte auch bei der Übersetzung nichtliterarischer Texte in Betracht gezogen werden: «Пожалуй, в переводе поправка необходима […] и для адекватной передачи воздействия информации на читательскую аудиторию.» (Рецкер 2007, S. 41) [(…) für eine adäquate Wiedergabe der Wirkung der Information auf die Leserschaft ist wohl bei der Übersetzung eine Nachhilfe unausweichlich (…).]

[17] http://feb-web.ru/feb/slovo/trans/s67/s67-409-.htm (12.02.2016). Vgl. zu dieser Übersetzung: Чуковский (2014, S. 328-329). Tschukowski bewertet diese Übersetzung negativ als Kuriosität («курьез»).

fremden in der eigenen Kultur in Geschichte und Gegenwart charakterisiert. Das Maß der Entsprechung zwischen den kulturellen Äquivalenten bestimmt den Grad der Subjektivität der Übersetzung. Bereits der Versuch, ein kulturelles Analogon zum Kulturkontext des Originals zu finden, bedeutet eine Verstärkung von Subjektivität im Vergleich zu der Interlinearübersetzung oder der künstlerischen Imitation, weil die Adaption immer auch eine Aneignung des Textes bedeutet, welche dann proportional zur Abweichung vom Kulturkontext des Originals anwächst.

Der dritte Typ von Übersetzungen ist auf die Schaffung eines künstlerischen Ganzen ausgerichtet[18]. Diese Form an sich bedingt bereits ein Höchstmaß an Subjektivität, weil in den meisten Fällen für die Erschaffung struktureller Analoga andere Mittel gebraucht werden, als sie das Original einsetzt. Notwendig wird ein vom Original unabhängiger kreativer Akt. Außerdem kann insbesondere die Struktur eines Ganzen nur hermeneutisch verstanden werden, d.h. auf der Basis der Interaktion zwischen Text und Rezipient, der den Sinn durch die Rekonstruktion der Komposition erkennt. Die Erschaffung eines neuen individuellen Ganzen vollzieht sich daher unausweichlich in Form einer Antwort auf das Original.

Aber auch in diesem Bereich bieten sich dem Übersetzer zwei Möglichkeiten: Er kann ein poetisches Äquivalent zum Originaltext oder aber ein eigenes dichterisches Werk anstreben. Im ersten Fall übernimmt er die Rolle eines Dichters, der in einen Dialog mit dem Originalgedicht eintritt, indem er es imitiert und mithilfe der Nachahmung auch affirmativ oder sogar kritisch beantwortet. Im zweiten Fall erschafft er ein neues Werk, welches das Original verdrängt und sich an die Stelle des übersetzten Textes setzt.[19] In der ersten Form schreibt sich die poetische Übersetzung einerseits in das Schaffen des übersetzenden Dichters selbst ein und fordert andererseits die Kenntnis des Originals, damit der Dialog mit diesem auch wahrgenommen werden kann. Die Grenze des Eigenen und des Fremden bleibt deutlich wahrnehmbar. Bei der zweiten Form ist eben diese Grenze nicht mehr erkennbar. Denn es entsteht ein neues literarisches Werk, das dem Original in einem bestimmten Grad fremd gegenüber tritt. Die Übersetzung verwandelt sich in neue Dichtung, die den Ausgangstext allenfalls als Impulsgeber identifizierbar macht.

Folgende Formen von Übersetzung lassen sich also zusammenfassen: Bei der Übersetzung poetischer Texte können drei Haupttypen mit je zwei Subtypen

---

[18] Die Ausrichtung auf einen ganzheitlichen Textsinn ist charakteristisch für hermeneutische Ansätze, als deren moderner Begründer Hans-Georg Gadamer gilt. Es wird übersetzt, was verstanden wird – der „ganzheitliche Sinn", der über das explizit Gesagte hinausgeht. Vgl. zur Ganzheitlichkeit, welche als „übersummarische Sinneinheit" und als eine bestimmte „Gestalteinheit" verstanden wird, welche die Individualität des Textes bedingt: Stolze (1994, S. 189-190).

[19] Eine poetische Übersetzung erweist sich nicht immer als eine Kopie oder Imitation des Originals, wie dieses Manson (2012, S. 46) behauptet.

bzw. im zweiten Fall noch weitere Unterformen differenziert werden. Von Typ 1 zu 3 wächst die Subjektivität an, wobei aber auch innerhalb der drei Typen jeweils eine Gradation von Subjektivität erkennbar ist, deren Spannweite durch die beiden Subtypen bezeichnet ist. In Reinform wird sich kaum eine Realisierung eines Typs finden lassen. Umgekehrt gilt, dass die ‚ideale' Übersetzung alle drei Typen berücksichtigen und sie in einem Gleichgewicht halten müsste. Real gegebene Übersetzungen werden also gewöhnlich als eine Form der Kombination bestimmter (Sub-)Typen charakterisierbar sein. Dabei wird die Auswahl der Typen nicht nur durch den Geschmack des Übersetzers und seine Beziehung zur Übersetzungstradition seiner Zeit bedingt, sondern auch durch die Besonderheiten des zu übersetzenden Textes motiviert sein:

Typ:	Subtypen:
3 kompositorische Übersetzung	eigene Dichtung
	Dialog mit Original
2 kulturelle Adaptation	Aktualisierung (a) Form-Inhalt; (b) Funktion
	Historische Imitation (a) Form-Inhalt; (b) Funktion
1 Übersetzung als solche	poetische Übersetzung (Formaspekte)
	Interlinearübersetzung (Inhaltsaspekte)

Die vorgeschlagene Typologie soll im Weiteren auf ausgewählte Übersetzungen eines Gedichtes von Paul Celan angewendet werden. Celans Gedichte stellen aufgrund ihres hohen Grades an Sprachartifizialität, d.h. der Arbeit mit den Spezifika der Sprache, der Vorliebe für Ellipsen, eines Sprechens durch semantische Auren, der kulturellen und privaten Codierung von Chiffren usw. besonders hohe Herausforderungen an den Übersetzer. Ungeachtet dieser Schwierigkeiten regt sein lyrisches Werk weltweit immer aufs Neue Übersetzungen an.

Die russische Lyrik entdeckte Paul Celan in den 1980er Jahren für sich, und die Spuren seiner Rezeption reichen von Gennadi Ajgi zu Natalija Asarowa oder auch von Sergei Awerinzew zu Olga Sedakowa und von ihr weiter zu Dichtern auch jüngerer Generationen. Einzelne Gedichte Celans sind besonders häufig ins Russische übersetzt worden, wobei manche Übersetzung auf die Kenntnis früherer Fassungen zurückweist. Auf diese Weise ist für bestimmte Gedichte Celans ein Feld an dialogischen Beziehungen zwischen verschiedenen russischen Übersetzungen entstanden. Dabei ist zu beobachten, dass die russischen Übersetzungen gleichsam um ein Bild des ‚russischen Celan' kämpfen. Die Auseinandersetzung um das russische Celanbild wird insbesondere an dem Zyklus „Die Niemandsrose" ausgetragen, der im Werk Celans eine Schlüsselposition einnimmt. Der Schwebezustand zwischen Optimismus und Pessimismus, welchen der Zyklus offen hält, wird in diesem Kampf zugunsten einer der beiden Seiten entschieden. Damit spiegeln die Übersetzungen Interpretationen des Gedichts wider, die ebenfalls die Ambivalenz zugunsten einer der Seiten aufheben wol-

len. Die Ambivalenz der Extreme, die sich nicht ausschließen, aber auch nicht synthetisieren lassen, erzeugt Celan wesentlich mit Hilfe sprachkünstlerischer Kunstgriffe und Chiffren, die sich der Übersetzung weitgehend entziehen.

Paradigmatisch lässt sich der ‚Kampf' um den russischen Celan an dem berühmten, viel interpretierten Gedicht „Mandorla" aus der „Niemandsrose" zeigen. Werfen wir zunächst einen Blick auf den Zyklus und das Gedicht, um Anhaltspunkte für den anschließenden Übersetzungsvergleich zu gewinnen. Als Kontrastfolie zur russischen Celan-Übersetzung werden polnische Übersetzungen herangezogen. Dieser Vergleich erlaubt Spezifika von Nationaltraditionen sichtbar zu machen, die bestimmte Übersetzungstypen präferieren.

3. Paul Celan – Sinnsuche

Im Vorwort zum Celan-Handbuch, das 2008 im Verlag Metzler erschienen ist, schreiben die Herausgeber über Paul Celan:

> Nur wenige deutschsprachige Dichter und Schriftsteller der Nachkriegszeit sind in vergleichbarer Weise zum Gegenstand weltweiten Interesses geworden wie Paul Celan. Seine Gedichte, Prosatexte und Übersetzungen sind ein Sprachkosmos eigener Art, der in bislang nicht gekannter Weise ein eigentlich nicht Sagbares, die Vernichtung des europäischen Judentums, unter umfassender Berücksichtigung weltliterarischer Bezüge wieder ‚zur Sprache bringt' und damit, in einer spezifischen Verbindung von Verlusterfahrung, Totengedenken und innovativem Sprachentwurf, exemplarisch für die Bedingungen und Möglichkeiten einer ‚Lyrik nach Auschwitz' steht.[20]

Celans vierter Gedichtzyklus „Die Niemandsrose", in den Jahren 1959-63 geschrieben und 1963 erschienen, nimmt in seinem Werk eine Schlüsselposition ein. Diese Jahre sind im Leben und Schaffen des Dichters eine Zeit der Krise und des Umbruchs[21]: 1960 wird Celan von der Witwe seines Freundes, des Dichters Yvan Goll, zu Unrecht des Plagiats beschuldigt. Ungeachtet der Verleihung des Georg Büchner-Preises 1960 sieht Celan in dem öffentlichen Plagiatsvorwurf ein Anzeichen von wiederaufflammendem Antisemitismus. Seine Traumatisierung durch den Holocaust, bei dem er seine Eltern verlor, während er selbst dem Untergang entkam, macht sich verstärkt bemerkbar. Sein psychischer Zustand verschlechtert sich solchermaßen, dass er sich 1962 in einer Klinik einer Behandlung unterziehen muss.[22]

In diesen Jahren sucht der Dichter einen Ausweg aus seiner persönlichen Krise, die er gleichzeitig auch als eine Krise globalen, kosmischen Ausmaßes empfindet. Sein Interessenhorizont erweitert sich; und er beschäftigt sich intensiv mit jüdischer Kultur, insbesondere mit ihrer geistigen, religiösen und mystischen

---

[20] May / Goßens / Lehmann (2008, XI, Sp. 1).

[21] Allgemeine Informationen zum Gedichtband: Lehmann (2008, S. 80).

[22] Ebd.

Tradition[23]. Celan nimmt den Dialog mit einigen jüdischen Dichtern auf, mit lebenden wie z.B. Nelly Sachs, aber auch mit bereits verstorbenen, deren Werk er studiert und übersetzt. Gerade in dieser Zeit beginnt er sich mit dem russisch-jüdischen Dichter Ossip Mandelstam zu identifizieren, der 1938 im Stalinschen Konzentrationslager umkam.[24]

Mandelstams Werk, besonders seine poetologische Überlegungen und Gedichte, aus denen Celan auch übersetzt, beeinflussen ihn und regen ihn dazu an, seine eigene Poetik zu überdenken. In Anknüpfung an Martin Bubers Personalismus gewinnt für Celan die Idee des ‚anderen Menschen' an Bedeutsamkeit, und Dialogizität wird für ihn zum eigentlichen Medium der Poesie. Gern zitiert er Mandelstams Bestimmung des Gedichts als Flaschenbrief, den ein Seefahrer ins Meer geworfen hat[25]. Jedes Gedicht sei an einen anderen Menschen gerichtet, an dessen „Herzland", wie Mandelstams Flasche, das Gedicht ankommen soll.[26]

Ossip Mandelstam ist auch der Zyklus „Die Niemandsrose" gewidmet, in welchem Celan nach einer Neuorientierung in Grundfragen seiner Poetik, aber auch seiner Existenz sucht. Zentral wird die Frage nach Gott und seinem Verhältnis zum Menschen, insbesondere im Hinblick auf Leid und Tod. Das Theodizeeproblem prägt den Zyklus, bleibt aber ohne Lösung. Dessen ungeachtet kann der Gedichtzyklus nicht als pessimistisch oder gar nihilistisch bezeichnet werden; denn, im Ganzen betrachtet, lässt sich eine gewisse Entwicklung einer

[23] „1957 hatte er sich Gershom Scholems Werk besorgt, 1960 studierte er es gründlicher" (Felstiner 2000, S. 235).

[24] Lehmann (2008, S. 80, Sp. 1).

[25] Vgl. dazu Mandelstams Essay „Über den Gesprächspartner": „Jeder Mensch hat Freunde. Warum sollte sich der Dichter nicht auch an seine Freunde richten, an die Menschen, die ihm ganz natürlich nahe stehen? Ein Seefahrer wirft im kritischen Augenblick eine versiegelte Flasche mit seinem Namen und der Aufzeichnung seines Schicksals in die Fluten des Ozeans. […] Der Brief in der Flasche ist an denjenigen adressiert, der sie findet […] Die vom Seefahrer in die Wellen geworfene Flaschenpost und das von Baratynskij ausgesandte Gedicht haben zwei klar zum Ausdruck kommende Momente gemeinsam. Der Brief, genau wie das Gedicht, ist an niemand Bestimmten gerichtet. Dennoch haben beide einen Adressaten: der Brief nämlich den, der die Flasche zufällig im Sand entdeckt, das Gedicht aber, den Leser der Nachwelt" (Mandelstam 1991, S. 9 f.). «У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат.» («О собеседнике», in: Мандельштам 1990, S. 146-147).

[26] Paul Celan: Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958).

Hoffnung auf die Existenz von Gott und Sinn des Lebens erkennen[27]. Das wichtigste Merkmal des Zyklus bleibt aber das ambivalente Offenhalten dieser Frage. Sie kann weder endgültig positiv, noch negativ beantwortet werden, sondern öffnet vielmehr Perspektiven zugleich in beide Richtungen.

Mit der Theodizeefrage ist das Thema des Wortes verbunden, das im Schweigen gefunden werden kann und das ‚schweigend spricht', welches über das sprechen kann, worüber in direkter Weise nicht zu sprechen ist: über das Geistig-Göttliche, aber auch über das grenzenlose Leid, das Böse und die Grausamkeit der Menschen. Die sprachliche Hermetik nimmt in Celans Werk zu; der Sinn wird durch Reduktion expliziter Beziehungen und Ausdrücke verdichtet. Celan verwendet Motive und Wörter immer häufiger in der Funktion von Chiffren, deren Bedeutung sich erst vor dem Hintergrund des ganzen Zyklus oder sogar seines vorangehenden Werks sowie unter Berücksichtigung zutiefst persönlicher (die sog. „Daten", die den Gedichten „eingeschrieben" sind[28]) und allgemeinkultureller Kontexte erschließt. Die Chiffren sind Bündel von oszillierenden Bedeutungen, welche die Aufmerksamkeit nicht auf einen zentralen semantischen Kern zu fokussieren erlauben, sondern gleichzeitig in verschiedene Richtungen des Sinns weisen. Sinn ist für Celan ein Weg der Suche,[29] der durch ein unübersichtliches verschlungenes und vielschichtiges Labyrinth führt.

Der Zyklus „Niemandsrose" besteht aus vier Teilen mit einer unterschiedlichen Anzahl von Gedichten. In der Mitte des Zyklus steht das Gedicht „An niemand geschmiegt", in dem es zu Beginn heißt:

> AN NIEMAND GESCHMIEGT mit der Wange –
> an dich, Leben.
> An dich, mit dem Handstumpf
> gefundenes.[30]

Aus dem Schmerz erwächst, ungeachtet der Nähe von Tod und Erniedrigung, die Anerkennung des Lebens. Dieses Gedicht wird von zwei anderen umrahmt, welche die Frage nach Gott, genauer nach seiner Theophanie und Beziehung zum Menschen, in das Zentrum rücken: „Mandorla" und „Zweihäusig, Ewiger". In dem zitierten Gedicht nehmen das Leben und durch dieses die Geliebte die Stelle Gottes ein. Die Liebe der Menschen untereinander ersetzt die Liebe Gottes, der sich nicht um die Menschen kümmert. Der Weg bis zum letzten Gedicht des Zyklus, in welchem dann „Götter" (I, S. 291) (wenn auch nicht „Gott" selbst) zu den Menschen kommen, ist noch weit.

---

[27] Vgl. das letzte Gedicht des Zyklus „In der Luft", in welchem „die winzigen Garben Hoffnung" erwähnt werden und von „Furtenwesen" gesprochen wird, über welche „der Klumpfuß der Götter herüber- / gestolpert kommt", wenngleich: „zu spät" (I, S. 291).

[28] Celan 1986 (III, S. 186).

[29] Zu diesem Thema siehe das Gedicht „Sprich auch du".

[30] Celan (2001a, S. 47).

Anders als die zwei o.g. Gedichte hat „Mandorla“ (1961)[31] ein starkes Interesse bei vielen und dazu sehr unterschiedlichen russischen Dichtern und Übersetzern hervorgerufen. „Mandorla“ mit der Hinwendung zu Theophanie und christlicher Mystik wirkte in Russland attraktiver als die beiden anderen zentralen Gedichte mit ihrer eher intimen und persönlichen Thematik. Die russischen Fassungen des Gedichts „Mandorla“ eignen sich besonders für die vergleichende Analyse von Übersetzungen poetischer Texte.

4. *Paul Celans „Mandorla“*

Mandorla

In der Mandel – was steht in der Mandel?
Das Nichts.
Es steht das Nichts in der Mandel.
Da steht es und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.
Da steht der König, der König.
Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug – wohin steht dein Auge?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.
Es steht zum König.
So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.
Leere Mandel, königsblau.[32]

„Mandorla“ spielt mit verschiedenen Bedeutungen: einerseits mit dem Nimbus Christi, der König der Juden genannt wird und im Gedicht als Weltenrichter auftritt[33], andererseits mit der Mandel sowie vermittelst dieser mit dem menschlichen Auge[34] und der jüdischen Thematik, speziell mit dem Namen und der Per-

---

[31] Im Kommentar wird das Gedicht mit dem Erscheinungsdatum versehen. Zwei Typoskripte wurden mit 23. Mai 1961 datiert. Vgl. Olschner (1997, S.178).

[32] Zit. nach: Celan (2001a, S.46).

[33] In Mt. 25, 31-46 wird Christus als „König“ bezeichnet: „Da wird dann der König sagen zu denen zu seiner Rechten […]“. – Albrecht Schöne weist auf einen Einfluss von Celans Besuch der Kapelle (Chapelle des Moines) in Berzé-la-Ville hin. In der Apsis ist der Pantokrator in der Mandorla dargestellt. Vgl. dazu Olschner (1997, S. 179); Schöne (1974, S. 154 f.). Auch bei Pöggeler (1984, S. 358) tritt Christus als Weltrichter in der Mandorla auf.

[34] In Celans Werk ist das Motiv der Mandel eng mit der jüdischen Thematik und Shoa verbunden (vgl. sein Gedicht „Andenken“: „Mandelauge des Toten“ (I, S. 121). Vgl.: Olschner

son Ossip Mandelstams, dem der Zyklus gewidmet ist und dessen Name mehrfach im Zyklus anklingt. Charakteristisch ist für den Text eine unaufhebbare Ambivalenz, die durch das Zugleich von Theophanie bzw. Schau des Christus als Weltenrichter (der König steht in der Mandel) oder aber gerade ihrer Negation (das Nichts steht in der Mandel, die Mandel ist leer) entsteht. An sich schlichte Bildmotive werden zu Chiffren, deren Sinn sich durch Interpretation sowohl persönlicher oder kultureller Assoziationen als auch objektiver Größen erschließt, die sich aus den strukturellen Sinn-Beziehungen des Gedichts sowie des ganzen Zyklus ergeben.

Bekanntermaßen arbeitete Celan gerne mit dem Grimmschen Wörterbuch. Der Eintrag zu ‚Mandel' gibt Anlass, im Gedicht eine Koinzidenz von Mystik und Poetologie zu erkennen: Die Mandel wird etymologisch nicht nur mit der italienischen Mandorla[35] verknüpft, sondern hat auch ein Homonym ‚Mandel', das eine Zahlbezeichnung ist – für die Zahl 15[36]. Nicht zufällig besitzt also das Gedicht 15 Verszeilen. Das Zusammenfallen von Versanzahl und der Zahlenbedeutung von ‚Mandel' im Gedicht verweist darauf, dass dieses selbst die Mandel bzw. Mandorla ist, von der es spricht, und deutet somit auf eine verborgene poetologische Schicht hin.[37] In dem Gedicht finden wir das Nichts und in ihm den König – oder eben auch nicht. Das im Gedicht Gesagte ist gleichzeitig das Gedicht selbst.

Eine weitere Bedeutung der ‚Mandel' ist der aufrechtstehende Mensch.[38] Daraus ergibt sich das Bild einer Reihe von Mandel – Nichts – König als drei Figuren. In der ersten Zeile taucht die Mandel zum einen als Mandorla, als Nimbus Christi auf, zum anderen als eine Figur, die das *Nichts* ist, das wiederum den *König* in sich schließt. Dieses Bild erinnert an die Heilige Dreifaltigkeit: den Nimbus mit dem Geist und den Vater, der seinen Sohn (am Kreuz) hält. Das

---

(1997, S. 179). Wahrscheinlich wusste Celan, dass Mandel ein weitverbreiteter jüdischer Name ist, den Menschen trugen, deren Schicksal ihn interessiert haben dürfte. In erster Linie wäre hier der französische Politiker und Vertreter der Résistance Georges Mandel (eigentlich: Louis Georges Rothschild, 1885–1944) zu nennen. Er lehnte ein Angebot zur Flucht ab, woraufhin er festgenommen, ins Konzentrationslager gebracht und 1944 erschossen wurde (vgl.: Sherwood 1970). Bekannt waren außerdem der jüdische Schriftsteller Arnold Mandel (1913–1987), der gleichfalls dem Nationalsozialismus Widerstand leistete, und der belgisch-amerikanische Dichter und Literaturwissenschaftler Oscar Mandel (*1926).

[35] Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 1535.

[36] Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 1534.

[37] Ohne den Zusammenhang zwischen der Zahlbedeutung des Wortes Mandel mit dem Gedicht zu bemerken, erkennen auch andere Wissenschaftler einen poetologischen Sinn im Gedicht, wie z.B. Perez (2010, S. 132): „[…] die Dichtung *ist* eine ‚Mandorla' […]" oder Neumann (1969, S. 41): „[…] wird das Gedicht zum Ort einer solchen Erfahrung, dann ist die ‚Mandorla', ist ‚die leere Mandel' eine Chiffre auch für das Celansche Gedicht selbst […]".

[38] Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 1535.

Kreuzmotiv ist bildlich in der zweiten Hälfte des Textes angelegt,[39] in welcher das Auge der Mandorla-Mandel gegenüber steht, so dass sich die bildlich ähnlichen Formen des Auges und der Nimbus-Mandel kreuzen. Dieses Kreuz wird vom lyrischen „Du“, seinem Blick, geschaffen, der auf das „Nichts“ gerichtet ist – d.h. dieses „Du“ sind Menschen, welche dem Christus-König das Kreuz errichten und ihm gleichzeitig nahe stehen (‚zum König stehen‘ bzw. zu ihm halten).

Nach dem Grimmschen Wörterbuch kann ‚König‘ im übertragenen Sinne auch das Höchste allermöglichen Welt- und Lebenssphären bedeuten. Das Höchste einer Mandel ist ihr süßer oder bitterer (und dann ggf. tödlicher) Kern. Damit kann der König auch als das „Selbst“ des Menschen verstanden werden (nach dem Grimm'schen Wörterbuch ist das Wort *Mandel-Mandorla* mit *mandala* eng verbunden), als der Sinn seines Lebens (siehe das nächste Gedicht des Zyklus!). In einer solchen Lesart tritt an die Stelle einer christlichen eine anthropologische Interpretation.[40]

Die Wendung, dass das Auge „zum König steht“, ist ambivalent. Einerseits steht es dem König frontal entgegen, d.h. es wird die Distanz betont, andererseits aber „hält es zum König“, erkennt ihn an. Letztere Bedeutung wird durch den Bezug zur berühmten Büchner-Rede Celans 1960 angereichert. Hier interpretiert Celan Büchners Drama „Dantons Tod“ (1835) und widmet seine Aufmerksamkeit insbesondere der Frau Dantons Lucile. Sie spricht für Celan mit ihrem Schrei „Es lebe der König“, während ihr Mann exekutiert wird und für das auch sie ergriffen und hingerichtet wird, ein „Gegenwort“[41] gegen die Macht. Celan versteht es als „Akt der Freiheit“, welcher für die Menschlichkeit und auch deren Ausdruck, die Kunst bzw. Dichtung, steht. Luciles wahnsinniger, Verderben bringender Schrei ist für Celan der Sieg der Persönlichkeit über die die Menschlichkeit vernichtende Macht.[42]

Für das Gedicht heißt dieses, dass das Auge sich dem Nichts widersetzt, ihm entgegensteht, diesem zum Trotz den König anerkennt. Ohne den Akt des Anerkennens steht der König nicht in der Mandel (siehe den letzten Vers: „leere

---

[39] In einer früheren Redaktion ist die Anspielung auf den Tod Jesu am Kreuz deutlicher (Erwähnung von *Blut* und *Essig*). Durch den Reim „au“ wird die Silbe mit tödlichem Schmerz und Shoa in Verbindung gebracht: „Schwarze Flocke, du bist blau / wieder knospt der Drahtverhau / Blut und Essig – Himmelstau“ (Celan 2001b, S. 164). Auch Hoegen-Rohls (2003, S. 368) verweist auf das Kreuz-Motiv.

[40] Bei Celan ist das Motiv des Königs eng mit dem Menschen verbunden (vgl. z.B.: I, S. 271, 282), worauf in der Forschung auch wiederholt hingewiesen wurde.

[41] Auf den Zusammenhang zwischen Celans Rede und seiner Lucile-Interpretation verweisen z.B. Olschner (1997, S. 181) und Fischer (2014, S. 25).

[42] Mit dieser Sinnschicht lässt sich das Schicksal Georges Mandels verbinden (vgl. Anm. 34). Auf diese Weise ist in dem Gedicht das für Celan so wichtige Thema von Widerstand gegen die Macht und Schicksal der Juden (Shoa, aber auch der Tod Mandelstams) verborgen anwesend.

Mandel“). Das Auge sieht ihn, wenn es ihn sehen will, sonst ist die Mandel leer. Theologisch gesprochen, wird hier der Gottesglaube als Akt der Freiheit des Menschen wider Erfahrung und Vernunft sichtbar, auf dem sein Menschsein gründet. Hinzu kommt, dass es eine lange mystische Tradition sowohl jüdischer wie christlicher Prägung gibt[43], für welche Gott das „Nichts“[44] ist, denn er ist mit nichts, was der Mensch wissen und wahrnehmen kann, vergleichbar.

Der mystische Sinn der Theophanie wird durch den spiegelartigen Aufbau um die Zeile „Judenlocke, wirst nicht grau“ unterstrichen. Die zweite Strophe steht der vierten entgegen: Der König, der im „Nichts“ gesehen wird (2.Strophe), existiert in der Mandel nur für das Auge des lyrischen „Du“ (4. Strophe), ohne welches die Mandel leer ist (wie es im letzten Vers heißt). Auch die meditativ wiederholte Formel „es / er / es steht“ verkettet Nichts, König und Auge, das Subjekt wechselt dabei drei Mal: in der ersten Strophe ist es das *Nichts,* in der zweiten der *König,* in der dritten das *Auge.* Mit dem Subjekt *Auge* wird das Verb „stehen“ 6 Mal gebraucht, je 4 Mal mit *König* und *Nichts,* d.h. es wird insgesamt 14 Mal verwendet, einmal weniger als die Schlüsselzahl des Gedichts beträgt: 15. Das Gedicht selbst könnte dieses fünfzehnte Mal sein – ein Akt des Stehens zu – bzw. Glaubens an – Gott.

Doch das Ende des Gedicht widerspricht diesem theologischen Optimismus: Die Mandel ist leer, nur ihre Farbe ist die des Königs oder des göttlichen Heilands Christus. Die Schau des Königs bzw. Gottes in Christus erscheint als Illusion, als Projektion des „Auges“[45]. Das Auge vollzieht mit seinem Sehen des Christus einen Akt der Freiheit, der aber zugleich seinen Tod (bzw. die Illusion) in sich birgt – wie Luciles Schrei.

Diese Ambivalenz wird durch die mittlere und dann variiert wiederholte Zeile „Judenlocke, wirst nicht grau“ gestützt. Judenlocken tragen orthodox gläubige Juden[46]. Die Locke wird in der vorletzten Zeile auf die Menschheit ausgedehnt: „Menschenlocke wirst nicht grau“. Es geht also nicht nur um ein religiöses Problem der Juden, für welche der Messias noch nicht gekommen ist, sondern

---

[43] Vgl. dazu Schulze (1983, S. 4, 8).

[44] Olschner (1997, c. 178, 180) verweist auf die alttestamentarische Tradition des verborgenen Gottes (deus absconditus), welche die Präsens eines positiven mystischen Sinns in der Theophanie nicht anerkennt. Aber auch die christliche Tradition der sogenannten „negativen Theologie“, die auf (Pseudo-) Dyonisius Areopagita zurückzuführen ist, kennt den verborgenen Gott (Vater), dessen Offenbarung Sein Sohn darstellt. Hieran anknüpfend behauptet Schulze (1993, S. 8) im Gegensatz zu Olschner, im Gedicht gehe es um „mystische Theophanie“.

[45] Manche Celan-Forscher ignorieren diese negative Schicht des Gedichts, z.B.: Hoegen-Rohls (2003, S. 369). Andere verweisen auf das implizite Wortspiel: Im Hebräischen weisen die Wörter „Auge“ und „Nichts“ Ähnlichkeiten im lautlichen Aufbau auf: „Für jüdische Augen, erfüllt vom Nichts der Vernichtung oder der Abwesenheit Gottes, vereinigen sich ‚Aug‘ und ‚Nichts‘ ausgerechnet im Hebräischen“ (Felstiner 2000, S. 236). Vgl. dazu auch: Olschner (1997, S. 180).

[46] Vgl.: Felstiner (2000, S.236); Olschner (1997, S. 180).

um die Gotteserwartung als conditio humana. Auch diese Verse sind jedoch ambivalent: „Wirst nicht grau" kann den vorzeitigen Tod bedeuten (wie bei Lucile oder den in der Shoa ermordeten Juden) oder aber auch im Gegenteil die ewige Jugend. Diese letztere Bedeutung wird durch die alchimistische Sinnschicht im Zyklus aktiviert, in welcher der *König* Symbol des Steins der Weisen oder der ewigen Jugend ist – des auferstandenen Christus. Doch wird auch hier wieder die mystische Bedeutung an das Auge und damit an die Glaubenstat des Subjekts zurückgebunden, und zwar indem die einzigen (in der letzten Strophe durch Paarreim besonders betonten) Reime grau-grau-königsblau lautlich dem Auge ähneln. Die Farbe – grau / Nichts oder Blau / König – ist durch den Akt des Sehens bedingt. Die im gr*au*, bl*au* und *Au*ge vorkommende Interjektion *au,* die auch das Gedicht abschließt, ist Ausdruck erlittenen Schmerzes: Im lyrischen Kosmos Celans ist sie fest mit der Shoa assoziiert[47].

Die letzte Strophe synthetisiert die Motive des Textes: In der „Menschenlocke" ist das lyrische „Du", der Adressat bzw. sein „Auge", angesprochen. Die blaue Mandel ist die leere Mandorla mit der Farbe des Königs. Mensch und Nimbus bzw. leere Mandorla bilden das Paar der abschließenden sich reimenden Verse, welche eine neue zweieinige Einheit hervorbringen – eine Strophe („Menschenlocke, wirst nicht grau. / Leere Mandel, königsblau."). Dieses kann so verstanden werden, dass die Opposition von Gott und Mensch sowie der entgegengesetzten Interpretationen der Theophanie nicht nur nicht aufgehoben werden kann, sondern vielmehr grundsätzlicher Natur ist. Das Gedicht vereint in sich das Unvereinbare wie die Mandorla, welche aus zwei Halbkreisen besteht, welche die entgegengesetzten Prinzipien von Himmel und Erde, Göttlichem und Menschlichem symbolisieren können.

Die Beziehung zwischen Mensch und Gott, welche sich im Akt des Sehens (Glaubens) verwirklicht, d.h. die ambivalente mystische Sinnschicht, welche Theophanie und Projektion vereint, lässt sich auch auf die poetologische Dimension des Gedichts übertragen – hier mag der König für den Sinn des Gedichts stehen, welchen das Auge des Lesers schafft, jedoch nicht im Nichts, sondern in der Mandel, im Text, der ihm jedoch zugleich genauso ewig fremd oder inkommensurabel gegenübersteht, wie Gott dem Menschen. Aber der Sinn des Textes wie auch das Sehen des Christus erscheint nur für das „Auge" oder den Akt des Sinnschaffens, d.h. dieser hängt sowohl von dem Subjekt als auch dem Objekt seiner Wahrnehmung ab. Die Schlüsselwörter Nichts, Mandel, König und Auge sind different und doch reziprok aufeinander bezogen – alle vier kommen vier Mal im Gedicht vor.

Die Ambivalenz, die zugleich in Richtung Illusion und Wahrheit der Theophanie (der wirklichen Erscheinung des Christus) weist, erscheint also als Grund-

[47] Bei Celan wird die Silbe *au* mit der Grausamkeit des Todes in national-sozialistischen Konzentrationslagern assoziiert; signifikant wird dieser Reim etwa in der „Todesfuge" verwendet.

bedingung, die gültig ist sowohl für die religiöse als auch die poetologische Dimension des Gedichts. Die Unaufhebbarkeit der Ambivalenz wird unterstrichen durch die Statik des Gedichts, dessen sich beständig wiederholendes Schlüsselwort eben das ‚Stehen' ist. Das Wort bedeutet nicht nur ‚stehen' („es steht" nur der „König") mit der Nuance des Wartens und Erwartens, sondern ersetzt auch andere Tätigkeit bzw. Verben wie ‚existieren' (Nichts), ‚sehen' (Auge), ‚halten zu' (‚zum König stehen'). Das Stehen wird damit als die allem zugrundeliegende Tätigkeit sichtbar gemacht. Die Wiederholung verleiht dem Gedicht einen meditativen, ja beschwörenden Charakter.

Neben der mystischen und der poetologischen Textschicht, die in „Mandorla" parallel zueinander verlaufen, findet sich verdeckt auch der für Celan persönlich bedeutsame Subtext des jüdischen und im weiteren Sinne des menschlichen Schicksals. Allen drei Schichten gemeinsam ist die unaufhebbare Ambivalenz des Gedichts, die gleichzeitig den Glauben (an Christus, an eine gelingende Kommunikation, an den Sinn des Lebens) und seine Verneinung ausdrückt.

Diese Beobachtungen dürften ausreichen, um die Schwierigkeit verständlich zu machen, mit welchen die Übersetzungen von „Mandorla" zu kämpfen haben: die Ambivalenz, welche sich aus der Aktivierung verborgener Sinnschichten der deutschen Sprache, strukturellen Besonderheiten sowie lautlichen Bezügen im Gedicht und deren Symbolwert im Werk Celans, Chiffrenbildung im Rekurs auf andere Texte Celans usw. speist.

5. Übersetzungen des Gedichts „Mandorla"

Interlinearübersetzungen des Gedichts gibt es nicht auf Russisch, sehr wohl aber auf Polnisch. In der polnischen Literatur scheint die Interlinearübersetzung, welche den Vergleich mit dem Original voraussetzt, tiefer verankert zu sein, als in der russischen. Die beiden polnischen Beispiele für Übersetzungen von „Mandorla" erschienen in zweisprachigen Ausgaben, während die im Folgenden zu analysierenden russischen Übersetzungen ohne das deutsche Original veröffentlicht wurden. Erst seit Kurzem hat auch in Russland ein Trend zu zweisprachigen Ausgaben eingesetzt.

5.1. Polnische Interlinearübersetzungen: Barańczak und Przybylak

Die Übersetzung des Dichters, Literaturwissenschaftlers und Übersetzers Stanisław Barańczak (1946–2014) folgt ungefähr der Form des Originals und übersetzt weitgehend wortwörtlich. Auf diese Weise verfremdet die polnische Übersetzung den Text für den polnischen Rezipienten. Die Kalkierungen aus dem Deutschen bewirken Brechungen im Polnischen. Im Original findet man keine solche stilistischen Effekte, die Sprache ist korrekt, einzig die Wendung „das Auge steht" klingt etwas ungewöhnlich. Außerdem gehen in dieser Übersetzung verschiedene wichtige Züge des Originals verloren; dieses betrifft vor allem das

Spiel mit der Wendung „steht zum König“ (mit den Bedeutungen ‚auf den König gerichtet‘, ‚zum König halten‘) und die hiermit verbundene intertextuelle Anspielung auf das Büchner-Drama in Celans Interpretation von Luciles Ausruf. Auch die Gegenüberstellung der Position, welche die Mandel und das Nichts ablehnt, und der Zugehörigkeit zum König („steht entgegen“ versus „steht zu“) sowie die Metamorphose von „es steht – er steht – es steht“ gehen verloren. In der Übersetzung werden keine Analoga zu eben den Stellen des Originals geschaffen, welche eine zentrale Bedeutung für die Entstehung der Sinnambivalenz von Theophanie versus Illusion haben:

Mandorla

In der Mandel – was steht in der Mandel?
Das Nichts.
Es steht das Nichts in der Mandel.
Da steht es und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.
Da steht der König, der König.
Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug – wohin steht dein Auge?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.
Es steht zum König.
So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.
Leere Mandel, königsblau.

Mandorla

W migdale – co stoi w migdale?
Nic.
Stoi nic w migdale.
Stoi sobie i stoi.

W niczym kto stoi? Król.
Król w nim stoi, król.
Stoi sobie i stoi.

Nie posiwiejesz, żydowski kosmyku.

A twoje oko – ku czemu stoi oko?
Twoje oko stoi w stronę migdału.
Twoje oko ku niczemu stoi.
Stoi ku królowi.
Stoi tak i stoi.

Nie posiwiejesz, człowieczy kosmyku.
Pusty migdał, królewsko błękitny.[48]

Der Dichter und Übersetzer Feliks Przybylak (1933-2010) hat eine ähnliche wörtliche Übersetzung vorgelegt, die in seiner zweisprachigen Ausgabe von Gedichten Celans (1988) veröffentlicht wurde. Seine Übersetzung erhält mehr Züge der künstlerischen Form des Originals, als die spätere Fassung Barańczaks. Przybylak hat nicht nur die Reihenfolge der Wörter und ihre Anordnung wie im Original beizubehalten versucht, sondern auch Reime und Lautwiederholungen, die sich in Celans Text finden (mit Kursivdruck werden die Stellen hervorgehoben, an denen eine Formimitation vorliegt, wie sie bei Barańczak nicht zu finden ist). Allerdings sieht es so aus, als habe Przybylak an manchen Stellen die Grammatik und den Sinn des deutschen Textes nicht ganz richtig verstanden (vgl. die Unterstreichungen):

[48] Barańczak (2003).

Mandorla	*Mandorla*
In der Mandel – was steht in der Mandel?	W migdale – co stoi w migdale?
Das Nichts.	Nic.
Es steht das Nichts in der Mandel.	Nic stoi w migdale.
Da steht es und steht.	Stoi tam i stoi.
Im Nichts – wer steht da? Der König.	W niczym – kto stoi? Król.
Da steht der König, der König.	Stoi tam król, król.
Da steht er und steht.	Stoi tam i stoi.
Judenlocke, wirst nicht grau.	Żydowska głowo, nie możesz *posiwieć*.
Und dein *Aug* – wohin steht dein *Auge*?	A twoje *oko* – ku czemu stoi *oko*?
Dein Aug steht der Mandel *entgegen*.	*Ku* migdałowi stoi twoje *oko*.
Dein Aug, dem Nichts stehts *entgegen*.	*Ku* nicości stoi twoje *oko*.
Es steht zum König.	Stoi ku królowi.
So steht es und steht.	Stoi tak i stoi.
Menschenlocke, wirst nicht grau.	Ludzka głowo, nie możesz *posiwieć*.
Leere Mandel, königsblau.	Pusty migdał, błękit *królewski*.[49]

5.2. Aktualisierende und kulturell adaptierende russische Übersetzungen: Glazova, Roganow, Toman

Im Russischen werden wortwörtliche Übersetzungen, welche die Sprache verfremden, vermieden. Stattdessen liegen mehrere Übersetzungen vor, die in unterschiedlichem Maß Celans Gedicht aktualisieren und der russischen Sprache anpassen. Die Übersetzungen sind an der Grenze von Typ 1 und 2 angesiedelt, wobei der Akzent je unterschiedlich auf Aktualisierung und Adaptation liegt. Der Interlinearübersetzung am nächsten kommt vielleicht die Fassung von Anna Glazova (*1973). Die Übersetzerin und Literaturwissenschaftlerin beherrscht die deutsche Sprache ausgezeichnet und verfügt über hervorragende Kenntnisse der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts sowie speziell auch des Werks von Paul Celan[50]:

[49] Przybylak (1988).

[50] Glazova hat Gedichte von P. Celan, E. Jandl, F. Mayröker, den Roman „Der Räuber" von R. Walser und einen Prosaband Unica Zürns übersetzt und Bücher sowie einige halbwissenschaftlich-halbessayistische Aufsätze über Celan geschrieben. Vgl. ihre Ausgabe und Übersetzung: Целан (2012); ihre Dissertation: Glazova (2011) und ihre Monographie: Glazova (2001) (http://www.litkarta.ru/world/usa/persons/glazova-a/ [12/02/2016]).

Mandorla	*Мандорла*
In der Mandel – was steht in der Mandel?	В миндалине – что ждёт в миндалине?
Das Nichts.	Ничто.
Es steht das Nichts in der Mandel.	Ничто ждёт в миндалине.
Da steht es und steht.	И ждёт там, и ждёт.
Im Nichts – wer steht da? Der König.	В Ничто – кто ждёт там? Царь.
Da steht der König, der König.	Там царь ждёт, царь.
Da steht er und steht.	И ждёт там, и ждёт.
Judenlocke, wirst nicht grau.	Прядь у еврея не поседеет.
Und dein Aug – wohin steht dein Auge?	И твой глаз – куда ждёт твой глаз?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.	Твой глаз у миндалины ждёт.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.	Твой глаз, он ждёт у Ничто.
Es steht zum König.	Ждёт у царя.
So steht es und steht.	И ждёт так, и ждёт.
Menschenlocke, wirst nicht grau.	Прядь людей не поседеет.
Leere Mandel, königsblau.	Пустая миндалина по-царски синевеет.[51]

Zentral für Anna Glazovas Übersetzung ist, dass sie das Verb ‚stehen' durch das russische Verb ‚warten' ersetzt. Eine Nuance des Wartens ist im deutschen Wort ‚stehen' durchaus vorhanden. Diese Wahl erlaubt es Glazova, wie im deutschen Original dasselbe Verb an allen entsprechenden Stellen zu wiederholen, ohne jedoch, wie die polnischen Beispiele, hierbei den eigenen Sprachgebrauch zu verfremden. Die Hinwendung der ‚Stehenden' im deutschen Original, ausgedrückt durch die Verwendung des Wortes ‚stehen' mit der Anzeige der Richtung besonders in der vierten Strophe, ist semantisch im russischen «ждать кого / чего-л.» / „warten auf etw. / jdn." angelegt. Nur an einer Stelle klingt die Verwendung des Verbs merkwürdig, aber eben an dieser Stelle ist auch im deutschen Text die Wortverwendung ungewöhnlich: „wohin steht dein Auge" / «куда ждёт твой глаз». Etwas freier ist der letzte Vers übersetzt, aber dieses erklärt sich durch den Versuch einen analogen Reim zu bilden. Insgesamt gilt, dass Glazova relativ dicht am Original bleibt und auch manche stilistische Mittel beibehält bzw. nachahmt (dreifacher Reim «поседеет – поседеет – синевеет» / grau – grau – blau; Anapher «твой глаз» / „dein Auge").

Doch ähnlich wie bei den polnischen Beispielen wird die wesentliche Wendung in der vierten Strophe („steht zum König") nicht wiedergegeben. Der Sinn des Gedichts von Glazova ist letztendlich ein ganz anderer, als der von Celans Text: «глаз ждет у царя», „das Auge wartet beim Zaren", es wartet also wie dieser selbst. Das Spiel mit Schau (Vision) und Sehen bzw. mystischer Erscheinung oder illusionärem Glauben geht in der Übersetzung verloren. Die Ambiva-

[51] Zit. nach: http://coollib.com/b/231378/read#r (Целан 2012).

lenz von Theophanie und Projektion findet kein Äquivalent. Im Gegenteil, Glazova hebt sie zugunsten der eindeutig pessimistischen Version auf: Das Nichts, das Auge und der Zar warten ohne jede Perspektive auf Erfüllung, gleichsam ein ‚Warten auf Godot'. Die eschatologische Ausrichtung der Juden erscheint als ewig hoffnungslos und repräsentativ für die Menschheit insgesamt. Außerdem werden die Sprachspiele (Mandel als Zahl 15; er-es-er steht u.a.m.), die den Zugang zum poetologischen Sinn des Gedichts ermöglichen, nicht bewahrt. Das Wesentliche von Celans Gedicht, das eben in der Ambivalenz des Sinns, der Kopplung der mystisch-theologischen mit einer poetologischen Schicht, welche das Gedicht für den Dialog mit dem Rezipienten öffnet, sowie auch mit der anthropologischen Schicht besteht, welche eine Verbindung zur Shoa-Thematik herstellt, kann weder in den polnischen Übersetzungen, noch in der russischen Fassung Glazovas wahrgenommen werden.

Ein anderes Beispiel für diesen Typ ist die Übersetzung von Waleri Roganow (über den nichts weiter als dieser Name bekannt ist). Der unbekannte Autor hat auf einer Internetplattform (Bibliothek Vers libre-Cafe) einige Celan-Übersetzungen veröffentlicht, darunter auch „Mandorla". Seine Übersetzung adaptiert den Text deutlich an die russische Kultur und verstärkt zugleich die Subjektivität der Interpretation:

Mandorla	*Мандорла*
In der Mandel – was steht in der Mandel?	В миндале – что в нем есть под покровом?
Das Nichts.	Ничто.
Es steht das Nichts in der Mandel.	Ничто в нем есть, что под покровом.
Da steht es und steht.	Там есть – то, что есть.
Im Nichts – wer steht da? Der König.	В ничто – кто есть там? Князь светлый.
Da steht der König, der König.	Там есть светлый князь, князь светлый.
Da steht er und steht.	Там будет и есть.
Judenlocke, wirst nicht grau.	Иудей, не будь седой.
Und dein Aug – wohin steht dein Auge?	А твой глаз – чем же глаз твой так сдавлен?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.	Миндалю он противопоставлен.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.	Ничто блюдет оно, око.
Es steht zum König.	Оно служит князю.
So steht es und steht.	Так есть – то, что есть.
Menschenlocke, wirst nicht grau.	Прядь людей не будь седой.
Leere Mandel, königsblau.	Князь небес, миндаль пустой.[52]

Roganow ersetzt das Wort ‚stehen' durch verschiedene Varianten: «есть» [ist], «будет и есть» [wird sein und ist], «сдавлен» [gedrückt], «противопоставлен» [entgegengestellt], «блюдет» [beobachtet], «служит» [dient]. Seine Entscheidung geht weiter als die Glazovas, da seine Wahl zugleich das Original erklärt,

[52] Роганов (2008).

indem es die verschiedenen Bedeutungen des Wortes ‚stehen' expliziert. Dabei ist er auch der einzige unter den mir bekannten Übersetzern des Gedichts, welcher offenbar den Sinn von „steht zum König" als „hält zum König" verstanden hat, auch wenn die Übersetzung nicht ganz exakt ist («оно служит» – „dient"). Seine Wahl macht aber den Unterschied in der Beziehung des Auges zur Mandel und zum König deutlich: Der Mandel ist das Auge entgegen gerichtet, dem König aber dient es («миндалю он противопоставлен», а князю – оно «служит»).

Aber auch ihm gelingt es nicht, die Ambivalenz von Celans Gedicht wiederzugeben. Während Glazova alle vergeblich warten lässt, setzt Roganow, im Gegenteil, den Akzent auf die reale Existenz des „lichten Fürsten" («князя светлого») in der Mandel: „dort wird er sein und ist er" («там будет и есть»), und in dem letzten Vers erweist sich der „Himmelsfürst" als die „leere Mandel" selbst, da der Vers beide gleichsetzt («Князь небес, миндаль пустой».) Außerdem verwandelt er die Aussage „wirst nicht grau" in einen Imperativ, der beschwörend wirkt und hierdurch die im Deutschen gegebene Ambivalenz auch dieser beiden Verse nicht wiedergibt. Das Schwanken zwischen Theophanie und Illusion wird bei Roganow zugunsten der Theophanie entschieden. Allerdings ist dieses keine Theophanie des Christus – Roganow übersetzt „König" nicht mit „Zar", wie Christus im russischen Neuen Testament heißt, sondern mit „lichter Fürst", einem Ausdruck, der sich mit dem russischen Mittelalter assoziiert und biblisch eher an Luzifer oder Satan, denn an Christus denken lässt[53].

Obwohl die Übersetzung auch einige formale Merkmale imitiert (den dreifachen Reim), weicht sie stark vom Original ab, indem sie das bei Celan sparsame Wortmaterial stark mit Varianten anreichert und auch Erklärungen hinzuerfindet („wie unter einer Hülle", „dort ist das, was ist", „Dort wird es sein und ist", „Himmelsfürst" für „königsblau" usw.), die nicht ohne Weiteres aus dem Original abzuleiten sind. Auch zeigt Roganows Übersetzung eine Ausrichtung auf eine Russifizierung des Textes (der „lichte Fürst", der poetisch besetzte Kirchenslavismus für Auge «око»). Mit dieser weiterführenden Ausgestaltung geht seine Übersetzung in eine subjektive Adaption über, die mit Glazovas weitgehend dem Originaltext treu bleibender eher ‚objektiver' Übersetzung kontrastiert. Doch erreicht Roganow mit dieser Vorgehensweise keine Steigerung der Poetizität, vielmehr verdirbt er die im Original angelegte meditative Ausdrucksstärke durch seine Geschwätzigkeit. Celans Sinnkunst findet keine Entsprechung in diesem Übersetzungsversuch.

[53] Im Neuen Testament ist «князь мира сего» / „der Fürst dieser Welt", der Satan (Joh 14:30).

Eine Mischung aus interlinearer und kulturell-adaptierender Übersetzung hat unlängst 2011 auch die Historikerin, Dichterin und Übersetzerin deutscher Dichtung Inga Toman[54] vorgelegt:

Mandorla

In der Mandel – was steht in der Mandel?
Das Nichts.
Es steht das Nichts in der Mandel.
Da steht es und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.
Da steht der König, der König.
Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug – wohin steht dein Auge?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.
Es steht zum König.
So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.
Leere Mandel, königsblau.

Мандорла

Что в миндале - что стоит в миндале?
Ничто.
Стоит Ничто в миндале.
Там стоит оно и стоит.

В Ничто – кто стоит там? Король.
Стоит там Король, Король.
Там стоит он, стоит.

Не поседеешь, еврей.

И глаз твой – на что он смотрит?
Твой глаз на миндаль смотрит,
Твой глаз на Ничто смотрит,
Он смотрит на Короля.
Он смотрит и смотрит.

Не будешь седым, человек.

Пустой миндаль, царская синь.[55]

Toman schlägt mit ihrer Übersetzung eine neue Lösung des Problems mit der Wiederholung des Wortes ‚stehen' vor. In der ersten Hälfte des Textes übersetzt sie wörtlich mit „steht", in der zweiten weicht sie dann aber auf das Wort „schaut" aus, um einen sprachlichen Bruch in der Wiedergabe für „wohin steht dein Auge" im Russischen zu vermeiden. Durch diese Übersetzung gelingt es ihr, die reziproke Beziehung von Erscheinung und Sehen aus dem Original nachzuahmen. Dennoch geht auch bei ihr der Doppelsinn des Wortes ‚stehen' (steht entgegen / steht zum) verloren. Dem entspricht, dass sie den Akzent, wie Roganow, auf die Wirklichkeit der Erscheinung setzt, indem sie die „leere Mandel" und das substantivierte „Königsblau" miteinander identifiziert und zugleich die letzte Verszeile zu einer eigenen, das Gedicht synthetisierenden Strophe vereinzelt. Diese Entscheidung ist ein Eingriff in die Textkomposition, der den spiegelartigen Aufbau des Originals auflöst. Anstelle der Zweiheit und Ambivalenz des paargereimten Zweizeilers der letzten Strophe von Celan steht hier nun die Einheit von Mandel und König als Quintessenz des Gedichts.

Die Übersetzung von Toman ist außerdem stärker erklärend, als die anderen betrachteten Fassungen. Sie ersetzt Metonymien des Originals, welche heute in

---

[54] Zu ihren Gedichten und Übersetzungen vgl.: https://www.stihi.ru/avtor/bellamirskaya (12/02/2016).

[55] Томан (2011).

Russland wenig verständlich sein könnten: die „Judenlocke“, „Menschenlocke“, durch ihre denotative Bedeutung: «еврей», «человек» [Jude, Mensch]. Die kulturell-religiöse Bedeutung der „Judenlocke“ und ihrer Transformation zur „Menschenlocke“ geht dabei verloren. Doch im Unterschied zu Roganow russifiziert dabei Toman das Gedicht nicht. Sie ist eine Ausnahme unter den Übersetzern, indem sie „König“ nicht als ‚Zar‘ wiedergibt; sie wählt stattdessen das russische Wort für König «король». Dieses Wort bezeichnet im Russischen die Herrscher westlich-katholischer oder heidnischer Länder und ist auch nicht mit Christus assoziiert. Diese Lösung öffnet aber den Zugang zum Bedeutungsspektrum des deutschen Wortes ‚König‘, etwa zu seinem alchemistischen und mystischem Aspekt. Allerdings ist die Kombination mit dem Adjektiv «царский» [Zaren-] in der letzten Verszeile wenig gelungen, sind doch zumindest im westlichen Mittelalter Zar / Kaiser und König hierarchisch differenziert. Auch die für Celan wichtige Wiederholung von ‚König‘ wird damit außer Kraft gesetzt.

Tomans Entscheidung, in die Komposition des Textes einzugreifen, geht über die Adaptions- und Aneignungsform Roganows hinaus und deutet darauf hin, dass sie versucht, der Übersetzung eine eigene Gestalt zu geben, die zum Träger ihrer Deutung des Originals wird.

5.3. Übersetzung als Dichtung: Sedakowa und Awerinzew

Tomans Entscheidung, in die Komposition des Gedichts unabhängig vom Original einzugreifen, nähert ihre Version bereits dem letzten Typ von Übersetzungen an, der die Schaffung eines neuen Gedichts mit individueller Form repräsentiert. Diesem dritten Typ lassen sich die Übersetzungen des Gedichts „Mandorla“ durch zwei bekannte russische Persönlichkeiten zuordnen: die Dichterin Olga Sedakowa und den bekannten Philologen Sergei Awerinzew. Ihre Übersetzungen gehen in eigene Dichtung über, die jedoch in diametral entgegengesetzter Weise auf das Original bezogen ist. Sedakowa integriert Typ 1 und 2, indem sie sich eng an Sprache und Form des deutschen Originals orientiert, ohne den russischen Raum der Dichtung zu verfremden, wobei sie aber ein Gedicht schreibt, das in eine dialogische Spannung zum Original tritt. Awerinzew dagegen übersetzt sehr frei und weicht sprachlich wie formal stark von Celans Text ab. Seine Übersetzung ist eher als eine Improvisation auf das Gedicht Celans anzusehen; sie verdrängt das Original. Sehen wir uns zunächst Sedakowas Übersetzung an:

Mandorla	*Мандорла. Нимб, миндаль*
In der Mandel – was steht in der Mandel?	В миндале – что стоит в миндале?
Das Nichts.	Ничто.
Es steht das Nichts in der Mandel.	Стоит Ничто в миндале.
Da steht es und steht.	Стоит оно там и стоит.
Im Nichts – wer steht da? Der König.	В ничем – кто там стоит?
Da steht der König, der König.	Там царь.
Da steht er und steht.	Стоит там царь, царь.
	Стоит он там и стоит.

Judenlocke, wirst nicht grau.	Еврейская прядь, ты не будешь седой.
Und dein Aug – wohin steht dein Auge?	А твой взгляд, на что уставлен твой взгляд?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.	Твой взгляд уставлен на Миндаль
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.	Твой взгляд уставлен на Ничто
Es steht zum König.	Уставлен на царя.
So steht es und steht.	И так он стоит и стоит.
Menschenlocke, wirst nicht grau.	Людская прядь, ты не будешь седой.
Leere Mandel, königsblau.	Пустой миндаль, царский голубой.[56]

Auffällig an Sedakowas Übersetzung sind zahlreiche Äquivalenzen auf verschiedenen Ebenen, deren Vernetzungen den Text auf impliziten Sinn hin anlegen. Auch zeigt sie eine Imitation der Wiederholung der Motive und Wörter, welche die meditative Wirkung des Originals erhält. Weiter erscheint ihre Übersetzung auf den ersten Blick zunächst als recht wortgetreu. Ähnlich wie später Toman, die ihre Fassung offenbar unter ihrem Einfluss geschrieben hat, wählt Sedakowa in der zweiten Gedichthälfte ein anderes Wort für ‚stehen'. Doch sie ändert dabei auch das Subjekt des Verbs: Hier wird das „Auge" ersetzt durch den „Blick" («взгляд»), der gerichtet ist («уставлен»). Mit dieser Wahl, die zwar die Wörtlichkeit der Übersetzung bricht, unterstreicht Sedakowa die Ausgerichtetheit und Hinwendung des lyrischen „Du" sowie den Akt des Sehens selbst. In dieser Strophe nimmt sie eine weitere entscheidende Änderung gegenüber dem Original vor, indem sie das Subjekt der letzten Verszeile «И так он стоит и стоит» verändert: Bei Sedakowa ist es der Zar (im russischen Neuen Testament das Wort für Christus als König, s.o.), der ‚steht', und nicht das Auge, wie bei Celan. Im Deutschen könnte zwar grammatisch „es steht" sowohl auf das Auge als auch das Nichts bezogen werden, aber semantisch überwiegt doch die Wahrscheinlichkeit des Bezugs auf das Auge, da es zuvor schon explizit und gleich zwei Mal das Subjekt zu eben diesem Verb war („Dein Aug steht", „Dein Aug … stehts"). Auch bei Sedakowa ist das Personalpronomen zunächst in seinem Bezug doppeldeutig, aber mit dem Wandel des Neutrums zum Maskulinum ändert sich auch der zweite Bezug: Statt auf «Ничто» [Nichts] bezieht es sich auf «взгляд» [Blick] und «царь» [Zar]. Damit ändert sich aber auch die vorrangige Bezüglichkeit, denn „er steht" klingt im Russischen passender für den Zaren und eben nicht für den Blick: «И так он стоит и стоит» liest sich also: ‚Und so steht der König [Zar] und steht'. Auf diese Weise tauscht Sedakowa sublim das Subjekt in der letzten Verszeile der vierten Strophe aus, wodurch sie der Strophe einen ganz anderen Sinn verleiht, als ihn das Original besitzt. Wenn bei Celan der König nur dank des Sehaktes dort steht, steht der Zar bei Sedakowa unabhängig vom lyrischen Du bzw. Subjekt und seinem Sehakt in der Mandel. Bei Sedakowa beginnt das lyrische Du vielmehr erst nach und nach immer deutlicher zu sehen, sein Blick gewöhnt sich gleichsam an das Dunkel: Zunächst

[56] Седакова (2010, S. 490).

sieht es äußerlich die Mandel, dann das Nichts in ihr, und dann sieht es den Zaren! Sedakowa verwandelt auf diese Weise den Zweifel Celans an der Möglichkeit der Theophanie in die Gewissheit ihrer Realität.

Der letzte Zweizeiler bildet mit der ersten Strophe in Sedakowas Übersetzung einen Rahmen: Zu Beginn steht in der Mandel das „Nichts“, und am Ende ist die Mandel leer. Allerdings hat diese Leere jetzt eine andere Qualität durch das Gedicht gewonnen: Sie ist „zarenblau“, und das Blau fasst die im Verlauf des Gedichts aufgebaute Klimax mystischer Vertiefung zusammen: In der ersten Strophe tritt aus dem Nichts ein Substantiv mit Großbuchstaben heraus, das NICHTS, d.h. ein mystischer Name Gottes. In der zweiten Strophe erscheint in ihm der Zar. Dabei werden diese Stufen der Verwandlung wie in Dialogform beschrieben. Dieser Eindruck wird durch die Ausrückung einer neuen Zeile in der zweiten Strophe erreicht, die nach dem Vorbild der ersten zwei Zeilen der ersten Strophe gebildet ist; es ergibt sich dadurch ein Frage-Antwort-Spiel: „was steht?“ – „das Nichts“, „wer steht dort?“ – „Dort ist der Zar“ («что стоит?» – «Ничто»; «кто там стоит?» – «Там царь»).

In der vierten Strophe wiederholen sich die drei Stufen der mystischen Erscheinung Mandel, Nichts, Zar nun für den Blick des gläubigen Juden, der zuvor mit der „Judenlocke“ angesprochen wurde und an den sich das verborgene lyrische Ich als sein Gegenüber wendet: Der Blick ist auf die Mandel, das Nichts, den König gerichtet, d.h. das Du beginnt allmählich das zu sehen, was laut der ersten beiden Strophen in der Mandel ist. Dem lyrischen Ich kommt dabei für das Du die Rolle eines mystischen Führers, eines Hierophanten, zu. Das Gelingen der mystischen Initiation wird in der so raffiniert veränderten Zeile „und so steht er und steht“ ausgedrückt. In ihr fallen die Erscheinung des Zaren (aus der zweiten Strophe) und seine Schau durch das lyrische Du (in der vierten Strophe) zusammen. In diesem Zusammenhang ist es dann nur logisch, wenn nach der Schau der Offenbarung der Existenz des Zaren oder des Messias das lyrische Du nicht mehr Jude ist, sondern nun als Mensch angesprochen wird («людская прядь» / „Menschenlocke“), denn Christus kam aus Sicht der Christen, um die ganze Menschheit zu erlösen. Der einzige Reim „grau – blau“ («седой – голубой») gewinnt in diesem Kontext folgende Bedeutung: Der Mensch wird nicht grau (d.h. altert nicht, stirbt nicht), wenn er gelernt hat, die leere Mandel als in Wirklichkeit «царский голубой» [zarenblaue], als den Zaren selbst, zu sehen, d.h. wenn er die Theophanie erkennt und dadurch an der Erlösung des auferstandenen Christus teilhat. Die Akzentuierung des Vokalphonems /o/ im Reim, der in poetischen Texten mit christlicher Orientierung traditionell den Gotteslaut darstellt (auch im Russischen ist /o/ der Vokal des Wortes Gott), und die Verwendung des Wortes ***голубой*** (statt etwa russ. *синий*), welches anagrammatisch das Wort *Бог* [Gott] enthält, unterstützen den Sinn einer Theophanie.

Die Analyse zeigt, dass Sedakowas Gedicht, auch wenn es Merkmale sowohl der Interlinearübersetzung als auch der kulturellen Adaption aufweist (sie vermeidet den sprachlichen Bruch durch den Wechsel von ‚stehen‘ zu ‚gerichtet

sein'; übersetzt ‚König' bibelgetreu als ‚Zar' und erklärt die Bedeutung von ‚Mandorla' als ‚Nimbus' und ‚Mandel' in einer hinzugefügten Unterüberschrift), sich doch durch unscheinbare, aber desto raffinierter, entscheidende Veränderungen vom Original distanziert. Sedakowa schreibt im Gewand der Übersetzung ein neues Gedicht, das einen eigenen Sinn durch die poetische Komposition zum Ausdruck bringt.

Sedakowa unterstreicht die Dialogizität des Gedichts nicht zufällig und verstärkt sie sogar noch im Vergleich gesehen zu Celans Text. Aus den in Celans Gedicht angelegten konträren Interpretationsmöglichkeiten: Theophanie oder deren Illusion bzw. keine Theophanie, wählt sie mit Entschiedenheit die erste Möglichkeit. Dass sie die Ambivalenz des Originals übersehen haben könnte, erscheint als wenig wahrscheinlich, nutzt sie doch die Doppeldeutigkeit des deutschen Personalpronomens, allerdings mit einer anderen Bedeutung, als sie in Celans Text angelegt ist. So entsteht gleichsam ein Dialog mit dem deutschen Dichter, den die russische Dichterin von der Wahrheit des christlich-mystischen Glaubens zu überzeugen sucht. Sedakowa selbst versteht, wie in vielen anderen Gedichten deutlich wird (z.B. «Детство» [Kindheit] aus dem Zyklus «Старые песни» [Alte Lieder]), das dichterische Schaffen als im Grunde genommen religiöse Tätigkeit, als individuellen Glaubensvollzug, welcher eine mystische Gottesbeziehung verwirklicht und selbst aus dem Bezug zur Theophanie als mystischer Verbindung mit Christus lebt.[57]

Doch ist das Gedicht bzw. die Übersetzung Sedakowas auch noch auf einen anderen Text ausgerichtet, mit dessen Autor sie persönlich bekannt ist: Sergei Awerinzews Version von „Mandorla". Awerinzew war es, der sie auf Celans Werk aufmerksam gemacht hat.[58] Er hat auch das Gedicht „Mandorla" früher als sie übersetzt. Der Philologe hat das Gedicht dabei in einer Weise nachgedichtet, welche die Grundstruktur von Sedakowas Version vorbildet. Auch Awerinzew macht aus „Mandorla" einen mystisch-christlichen Text, der drei Stufen aufweist: die Verborgenheit («таит глубь» [birgt die Tiefe]), das „Nichts" («Ничто») und den „Zaren" («царь»). Diese drei Stufen einer sich immer mehr offenbarenden Theophanie lernt auch bei ihm allmählich der „Blick" («взор») zu sehen, er „schaut" («зрит») zunächst die Tiefe, dann das Nichts und schließlich den Zaren. Auch Awerinzew hat bereits, wie nach ihm dann Sedakowa, in der zweiten Strophe eine neue Zeile eingeführt und auf diese Weise einen Dialog von Frage und Antwort inszeniert:

[57] Vgl.: Шталь (2016, в печати).

[58] «Впервые имя Пауля Целана я услышала от С.С. Аверинцева (он говорил о нем как о „самом значительном немецкоязычном поэте послевоенной Европы").» (Седакова 2005). [Von Paul Celan hörte ich zum ersten Mal von Sergej Awerinzew (er bezeichnete ihn als den „bedeutendsten deutschsprachigen Dichter der Nachkriegseuropa").]

Mandorla	*Мандорла*
In der Mandel – was steht in der Mandel?	Глубь — что таит глубь?
Das Nichts.	Ничто.
Es steht das Nichts in der Mandel.	Ничто таит глубь.
Da steht es und steht.	Таит и таит.
Im Nichts – wer steht da? Der König.	Ничто — кто стоит в ничто?
Da steht der König, der König.	Там царь.
Da steht er und steht.	Царь там стоит, царь.
	Стоит и стоит.
Judenlocke, wirst nicht grau.	Где же горечь, иудей?
Und dein Aug – wohin steht dein Auge?	Взор — что зрит взор?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.	Он зрит глубь.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.	Зрит ничто.
Es steht zum König.	Зрит царя.
So steht es und steht.	Зрит и зрит.
Menschenlocke, wirst nicht grau.	Где же горечь, род людей?
Leere Mandel, königsblau.	Глуби глубь, поголубей.[59]

Doch Sedakowas Version unterscheidet sich deutlich von der Awerinzews, und zwar im Wesentlichen hinsichtlich dreier Aspekte. Diese Unterschiede können als Antwort Sedakowas auf Awerinzews Version von „Mandorla“ und sogar auch grundsätzlich auf seine Übersetzungspoetik verstanden werden.

Der erste Unterschied ist ideeller Art: Awerinzews Version erscheint als religiöse Aggression gegen gläubige Juden. Der Vers «Где же горечь, иудей?» [Und wo ist dein Kummer, Jude?] ist im Unterschied zu Celans Vers „Judenlocke, wirst nicht grau“ eine rhetorische Frage: Wenn der Zar bzw. König geschaut wurde, dann ist der Kummer, speziell der Kummer der unerfüllten Erwartung des noch nicht gekommenen Messias, unnötig. Außerdem werden durch die variierte Verszeile «где же горечь, род людской?» [Wo ist dein Kummer, Menschengeschlecht?] die Juden mit Ungläubigen allgemein gleichgesetzt, da ihr zufolge nur die, welche nicht glauben, noch Kummer haben können. Das imperativische Ende des Gedichts räumt dann auch den letzten Zweifel daran aus, dass das Gedicht von Awerinzew eine christlich-mystische Agitation darstellt: «Глуби глубь, поголубей» [Vertiefe die Tiefe, werde blauer], wobei die drei Wörter lautlich gleichgesetzt werden, d.h. wenn die mystische Vertiefung erreicht wird, dann wird aller Kummer (oder religiöser Zweifel) verschwinden. Wenngleich Sedakowa die mystisch-christliche Vereinnahmung von „Mandorla“ mit Awerinzew teilt, weist sie jedoch die Aggression gegen Juden und Ungläubige zurück und vermeidet den Anschein von Agitation. Für sie ist die Sphäre christlicher Mystik einer Missionierung fremd.

[59] Аверинцев (undatiert).

Der zweite Unterschied betrifft die Übersetzungsmethode: Awerinzew weicht von der normalsprachlichen Schicht des Originals sowie auch von seiner Komposition und ihren poetischen Mitteln sehr weit ab. Awerinzew ersetzt sogar zentrale Motive: Aus der Mandel wird die „Tiefe" («глубь»), aus der nicht grau werdenden Locke „Kummer" («горечь»), aus der Feststellung der leeren Mandel wird ein Imperativ mit ganz anderem Inhalt usw. Seine Version ist keine Übersetzung mehr, sondern ein neues Gedicht, welches das Original verdrängt oder aber, wenn wir die beiden Texte vergleichen, das Original scharf in Frage stellt, ja mit ihm polemisiert. Sedakowa dagegen schreibt ihr Gedicht als Übersetzung, die unmittelbar von Sprache und Form des Originals ausgeht, und es dann aber zugleich kunstvoll und fast unmerklich so umgestaltet, dass daraus ein neues, eigenständiges Gedicht entsteht. Der Dialog, den Sedakowa mit Celan führt, ist eine Art freundschaftlicher Unterweisung, Mahnung. Zugleich weist Sedakowa aber auch ihren ehemaligen Lehrer höflich und indirekt zurecht, indem sie seine Version des Gedichts nicht nur ideell, sondern auch übersetzungspoetisch korrigiert.

Der dritte Unterschied betrifft den Grad der kulturellen Adaption. Awerinzew verfremdet die Sprache, jedoch nicht mit Kalkierungen aus dem Deutschen, wie es in den polnischen Beispielen der Fall war, sondern durch die Verwendung der Dichtungssprache des russischen Hochmodernismus. Er wählt für das Gedicht ein Vokabular, wie es z.B. für Marina Zwetajewa charakteristisch ist, die Celan bekanntlich sehr geschätzt hat. Bei Zwetajewa finden wir viele der Wörter und Ausdrücke, die in Awerinzews Version von „Mandorla" auffallen: «зрит», «взор», «горечь-горе», «глубь», «таит», «в глубь – глубей». Awerinzew rückt auf diese Weise Celan von der Gegenwartsdichtung ab und versetzt ihn in eine sogar noch viel frühere Zeit als die der Entstehung des Gedichts. Er verwandelt Celan in einen Epigonen des russischen Hochmodernismus am Ende des Silbernen Zeitalters. Awerinzews Version von „Mandorla" ist also als Versuch zu betrachten, nicht nur ein eigenes Gedicht mit in sich stimmiger ganzheitlicher Komposition, sondern auch ein gewisses historisches Äquivalent zum Original Celans mit Hilfe von Material bzw. Vorbildern der eigenen Kultur zu schaffen.

Sedakowa dagegen verfremdet die Sprache nicht und wählt ein schlichtes zeitgenössisches Vokabular. Sie versetzt das Gedicht in einen zeitgenössischen russischen Kontext und bewahrt die dafür nötigen kulturellen Assoziationsmöglichkeiten («царь» [Zar], nicht «король» [König]). Sedakowa, welcher Celans Distanzierung vom Modernismus des frühen 20. Jahrhunderts sicher gut bekannt war, zeigt ihn als Dichter ihrer Gegenwart. Die Sprache ihrer Übersetzung ist schlicht, wie im deutschen Original, und vermeidet poetisches Pathos.

6. Fazit

Fassen wir zusammen. Anhand der vorgeschlagenen Typologie wurden verschiedene Übersetzungen „Mandorlas“ charakterisiert. Die Übersetzung Sedakowas ist ein Beispiel, in welchem alle drei eingangs unterschiedenen Typen zusammenwirken und beide Pole von Subjektivität (Orientierung an der eigenen Dichterpersönlichkeit des Übersetzers) und Objektivität (Orientierung an dem zu übersetzenden Text) in gleichem Maß Bedeutung für die Übersetzung haben. Alle anderen Beispiele beschränken sich auf ein oder zwei Typen und spielen Subjektivität und Objektivität gegeneinander aus.

Awerinzews Version von „Mandorla“ verbindet die kulturell adaptierende und hier historisierend vorgehende Übersetzung (das Gedicht wird durch sein Wortmaterial zu einem Text der russischen Kultur des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts) mit dem dritten Typ der Schaffung einer ideell wie formal selbständigen künstlerischen Gestalt. Dabei treibt er den subjektiven Zugriff so weit, dass das Original in der Übersetzung nicht wiederzuerkennen ist.

Die Übersetzung von Toman steht an der Grenze zwischen der kulturellen und der kompositorischen Übersetzung. Ihre Version zeigt eine gewisse Abhängigkeit von der Fassung Sedakowas (hierauf deutet die ähnliche Lösung zur Vermeidung des sprachlichen Problems mit dem Wort ‚stehen‘ in der zweiten Gedichthälfte hin). Sie adaptiert den Text nicht vollständig an die russische Tradition, sondern lässt ihm einen Bezug zur westlichen Kultur („König“ wird als „König“ übersetzt). Dabei greift sie durchaus frei in die Komposition ein, indem sie die letzte Verszeile zu einer neuen Strophe macht. Doch gelingt es ihr nicht, ein eigenständiges in sich neues poetisches Strukturganzes zu schaffen, in dem jedes Element mit den anderen verknüpft ist, wie dieses an den Beispielen von Sedakowa oder Awerinzew zu beobachten ist.

Die Texte von Roganow und Glazova stehen an der Grenze der sprachbetonten Interlinearübersetzung und der kulturellen Adaption. Roganow arbeitet hier subjektiver, freier gegenüber dem Original, als Glazova.

Alle angeführten russischen Übersetzer vermeiden die sprachliche Verfremdung, welche dagegen die polnischen Interlinearübersetzungen charakterisiert. Die polnischen Interlinearübersetzungen eröffnen einerseits einen Weg zum Verständnis der Sprache des deutschen Originaltextes, andererseits aber rufen sie einen Eindruck hervor, der keineswegs der Wirkung des Originals auf den deutschen Leser entspricht. Die Übersetzungen wirken experimentell, ja avantgardistisch, während das deutsche Original eine betont schlichte Sprache verwendet.

Die Charakterisierung der Übersetzungen nach den drei Typen, ihrem Verhältnis zueinander, sowie dem Grad an Subjektivität und Objektivität erlaubt auch, eine Bewertung der Übersetzungen zu entwickeln, die sich an Kriterien orientiert. Dieses ist zunächst das Kriterium der Komplexität: Alle drei Typen

sollten in einem gewissen Gleichmaß zusammenwirken. Je weniger Ebenen bei der Wiedergabe des Originals in der anderen Sprache einbezogen werden, desto ärmer ist die Übersetzung. Hinzu kommt das Kriterium einer Balance von Subjektivität (Zugriff der Dichterpersönlichkeit zur Schaffung eines neuen, poetisch in sich konsistenten Textganzen) und Objektivität (Orientierung an Sprache, Form und Sinn des Originals). Wird die Subjektivität überbetont, geht die Übersetzung in ein neues Werk über, welches das Original verdrängt (Awerinzew), und ist entsprechend keine wirkliche Übersetzung mehr. Wird die Objektivität überbetont und etwa an der Wörtlichkeit des Originals gehaftet, kann kein Eindruck von seiner ästhetischen Gestalt und dem darin angelegten Sinn vermittelt werden; die Übersetzung dient allenfalls als Sprachhilfe zur Erschließung des Originals (polnische Interlinearübersetzung). Werden diese beiden Kriterien gleichermaßen berücksichtigt, kann eine Übersetzung entstehen, welche ein authentisches eigenes Dichtungswerk darstellt, d.h. ein ästhetisches Ganzes, das für sich sprechen kann, und dennoch wesentliche sprachliche, ideelle und ästhetische Dimensionen des Originals bewahrt (Sedakowa).

Die Sichtung der Übersetzungen zeigt, dass die Autoren nicht nur eine Interpretation des Originals vorlegen, wobei sie die Ambivalenz des Ausgangstextes in die eine oder andere Richtung vereinseitigen und dabei auch einen durchaus kritischen Dialog mit dem Original aufnehmen, sondern dass sie auch in Kenntnis der früheren Übersetzungen untereinander in einen Dialog der Übersetzungen treten können. Dabei geht es um Fragen der Übersetzungspoetik, aber auch um das Bild Celans als eines mystischen oder aber, im Gegenteil, eines skeptischen, sogar atheistischen und pessimistischen Autors. Celans Poetik der schwebenden Ambivalenz aber, die den Zyklus „Die Niemandsrose“ und insonderheit das Gedicht „Mandorla“ auszeichnet, blieb dabei unbeachtet, obwohl gerade sie es ist, welche die so gegensätzlichen Übersetzungen und ihren Dialog untereinander sowie auch mit dem Original überhaupt erst ermöglicht.

Literatur

Albrecht, Jörn (1998): Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung. Darmstadt.

Barańczak, Stanisław (2003): Mandorla. In: Paul Celan. Utwory wybrane. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki. Kraków. 145.

Celan, Paul (1986, I-V): Gesammelte Werke in fünf Bänden. Frankfurt a.M.

Celan, Paul (2001a): Die Niemandsrose. Historisch-kritische Ausgabe. 6. Band, 1. Teil: Text. Herausgegeben von Axel Gellhaus unter Mitarbeit von Holger Gehle et al. Frankfurt a.M.

Celan, Paul (2001b): Die Niemandsrose. Historisch-kritische Ausgabe. 6. Band, 2. Teil: Apparat. Herausgegeben von Axel Gellhaus unter Mitarbeit von Holger Gehle et al. Frankfurt a.M.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Band 12, L-Mythisch. Bearbeitet von Moriz Heyne. München 1984.

Felstiner, John (2000): Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach. München.

Fischer, Markus (2014): Celan-Lektüren: Reden, Gedichte und Übersetzungen Paul Celans im poetologischen und literarhistorischen Kontext. Berlin.

Friedberg, Maurice (1997): Literary Translation in Russia. A Cultural History. Pennsylvania.

Glazova, Anna (2001): Paul Celan and Osip Mandelstam: Poetry as Anamnesis. University of Illinois at Chicago.

Glazova, Anna (2011): Counter-Quotation: The Defiance of Poetic Tradition in Paul Celan and Osip Mandelstam. Proquest, Uni Dissertation Publishing.

Hoegen-Rohls, Christina (2003): Christusmetaphern in ausgewählten Höhepunkten deutschsprachiger Lyrik. In: Frey, Jörg / Rohls, Jan / Zimmermann, Ruben (Hgg.): Metaphorik und Christologie. Berlin. 363-382.

Lefevere, André (1975) Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint. Amsterdam.

Lehmann, Jürgen (2008) Die Niemandsrose. In: May, Markus / Goßens, Peter / Lehmann, Jürgen (Hgg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart. 80-89.

Lukas, Katarzyna (2009): Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen. Berlin.

Manson, Jean-Yves (2012): Das Übersetzen von Lyrik. In: Fischer, Carolin / Nickel, Beatrice (Hgg.): Lyrik-Übersetzung zwischen imitatio und poetischem Transfer: Sprachen, Räume, Medien. / La traduction de la poésie entre imitatio et transfert poétique: langues, espaces, médias. Tübingen. 43-58.

Mandelstam, Ossip (1991): Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I. 1913-1924. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Zürich.

May, Markus / Goßens, Peter / Lehmann, Jürgen (2008): Vorwort der Herausgeber. In: May, Markus / Goßens, Peter / Lehmann, Jürgen (Hgg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart. XI-XII.

Neumann, Peter Horst (1969): Zur Lyrik Paul Celans. Göttingen.

Olschner, Leonard M. (1997): Mandorla. In: Kommentar zu Paul Celans „Niemandsrose". Herausgegeben von Jürgen Lehmann unter Mitwirkung von Christine Ivanović. Heidelberg. 178-182.

Perez, Juliana P. (2010): Hommage an das Menschliche. Eine textgenetische Interpretation von Paul Celans Mandorla und Einem, der vor der Tür stand. In: Gellhaus, Axel / Herrmann, Karin (Hgg.): ‚Qualitativer Wechsel'. Textgenese bei Paul Celan. Würzburg. 115-135.

Pöggeler, Otto (1984): Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger. München.

Przybylak, Feliks (1988): Mandorla. In: Paul Celan. Wiersze. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Feliks Przybylak. Kraków. 113.

Savory, Theodore (1957): The Art of Translation. London.

Schöne, Albrecht (1974): Literatur im audiovisuellen Medium. Sieben Fernsehdrehbücher. München.

Schulze, Joachim (1983): Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare. Bonn.

Sherwood, John M. (1970): Georges Mandel and the Third Republic. Stanford / California.

Reiß, Katharina (1971): Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München.

Reiß, Katharina / Vermeer, Hans J. (1984): Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen.

Stahl, Henrieke (2013): Interpretation als Dialog. Votum für eine strukturale Hermeneutik. In: Coincidentia. Zeitschrift für Europäische Geistesgeschichte. Beiheft 2: Bildung und Fragendes Denken, herausgegeben von Harald Schwaetzer. Bernkastel-Kues. 117-137.

Stegemann, Jelle (1992): Übersetzung und Leser. Untersuchungen zur Übersetzungsäquivalenz dargestellt an der Rezeption von Multatulis „Max Havelaar“ und seinen deutschen Übersetzungen. Berlin / New York.

Stolze, Radegundis (1994): Übersetzungstheorien. Eine Einführung. Tübingen.

Wittbrodt, Andreas (1995): Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung. Frankfurt a.M.

Zojer, Heidi (2000): Kulturelle Dimensionen in der literarischen Übersetzung. Eine übersetzungstheoretische Untersuchung mit exemplarischer Analyse von Arthur Schnitzlers ‚Reigen‘. Stuttgart.

Аверинцев, Сергей (без года). Мандорла // http://www.vekperevoda.com/1930/averintsev.htm (12/02/2016).

Азов, Андрей (2013): Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода с СССР в 1920-1960-е годы. М.

Мандельштам, Осип (1990): Сочинения в двух томах. Том второй: Проза. Переводы. М.

Рецкер, Яков И. (2007): Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. Дополнения и комментарии Д.И. Ермоловича. М.

Роганов, Валерий (2008): Мандорла. // http://www.stihi.ru/2008/09/23/3108 (12/02/2016).

Седакова, Ольга (2005): Пауль Целан. Заметки переводчика. // http://magazines.russ.ru/inostran/2005/4/se.html (12/02/2016).

Седакова, Ольга (2010): Переводы. М.

Томан, Инга (2011): Мандорла // http://www.stihi.ru/2011/02/27/7389 (12/02/2016).

Топер, П.М. (2000): Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.

Целан, Пауль (2012): Говори и ты / Составление, перевод с немецкого и комментарии Анны Глазовой. New York.

Чуковский, Корней (2014): Высокое искусство. Принципы художественного перевода. СПб.

Шталь, Хенрике (2016, в печати): «пока тебя это не коснулось». Имманентность трансцендентности: поэтологические размышления о мистических и духовных аспектах поэзии Ольги Седаковой // Сандлер, Стефани / Хотимска, Мария / Криммель, Маргарита (ред., сост.): Ольга Седакова: Стихи, смыслы, истолкования. Москва: НЛО 2016.

Шутёмова, Наталья Валерьевна (2012): Типологическая доминанта текста в теории поэтического перевода. Автореферат. Пермь. // http://www.dissercat.com/content/tipologicheskaya-dominanta-teksta-v-teorii-poeticheskogo-perevoda#ixzz3ISzDu4xt (12/02/2016).

Marion Rutz (Passau)

Timur Kibirows „Ab ovo“: Postmodernes Spiel aus dem Geiste der englischen nicht-didaktischen Kinderliteratur

Не сочинитель я, а исполнитель,
даже не лабух, а скромный любитель.

Кажется, даже не интерпретатор,
просто прилежный аккомпаниатор.[1]

Kein Verfasser bin ich, sondern Interpret,
nicht einmal ein Musikus, sondern eifriger Amateur.

Es scheint, nicht einmal Auslegender,
einfach ein fleißiger Begleitmusiker.

1. Schaffen und Position im Überblick

Den 1955 geborenen Dichter Timur Jurjewitsch Sapojew [Тимур Юрьевич Запоев], bekannt unter dem literarischen Pseudonym Kibirow [Кибиров],[2] kann man ohne Übertreibung einen der Klassiker der Gegenwart nennen. Gut zwei Dutzend in bedeutenden Reihen publizierter Gedichtbände (außerdem 2010 ein Roman, 2014 ein Band mit „musikalisch-dramatischen“ Mischformen), Veröffentlichungen in den wichtigsten russischsprachigen Literaturzeitschriften,[3] eine Reihe von Literaturpreisen (unter anderem 2008 der mit 50 000 $ dotierte „Dichter-Preis“ [премия «Поэт»]) sowie die Tatsache, dass Gedichte übersetzt werden,[4] bezeugen Popularität und Renommee. Darüber hinaus gibt es eine recht große Anzahl

---

[1] Aus dem Gedicht «Это конечно не сочинения...» [Das sind natürlich keine Aufsätze…] aus dem Buch «Нотации» [Moralpredigten] (1999), zitiert nach: Кибиров (2009, S. 393 f.).

[2] Im Interview (Кибиров / Кузнецова 1996, S. 217) erzählt der Dichter, dass ein Urgroßvater mit diesem Nachnamen sich im Kampf gegen die Bolschewiken hervorgetan habe, in dem Pseudonym spiegelt sich also die anti-sowjetische Linie des Frühwerks.

[3] Eine Übersicht der jüngsten Publikationen bietet Журнальный зал [Zeitschriftensaal], das Portal wichtiger Literatur- und Fachzeitschriften: Кибиров. Био-библиография (n.d). Siehe auch die bis einschließlich 1997 reichende detaillierte Bibliographie: Куллэ / Натаров (1998).

[4] Aus dem Frühwerk: Kibirow / Tietze (Übers., 1996). Aus «Парафразис» [Paraphrasis]: Kibirow / Nitzberg (Übers., 1998), Kibirow / Klein (Übers., 2003), Kibirow / Ingold (Übers., 2012). Gedichte aus den Büchern der späten 90er: Kibirov / Göbler (Übers., 2002), Kibirow / Fischer

von wissenschaftlichen Arbeiten,[5] Kapitel in Literaturgeschichten,[6] Einträge in biographischen Nachschlagewerken[7] sowie drei russische Dissertationen,[8] die sein Werk aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten.

Der Moskauer Dichter debütierte mit Anfang 30, noch zu Zeiten der Teilung der Literatur in den offiziellen sowjetischen Literaturbetrieb und den *Underground*. Die frühsten Texte erschienen vorwiegend im Samizdat und Tamizdat, allerdings folgten schon 1988 einzelne Gedichte in offiziellen Periodika und Anthologien.[9] Sprungbrett für den jungen Dichter war die Bekanntschaft mit den Moskauer Konzeptualisten Dmitri Alexandrowitsch Prigow und Lew Rubinstein, die erste Kontakte vermittelten.[10] Kibirow beteiligte sich auch aktiv im Umfeld des sog. „Dichtung"-Klubs [клуб «Поэзия»], eines lockeren Zusammenschlusses von Dichterinnen und Dichtern verschiedenster Couleur, der in der zweiten Hälfte der 1980er einen wichtigen Kommunikationsraum darstellte.[11]

Kibirows frühe Gedichte behandeln Themen wie die omnipräsente Ideologisierung des Alltagslebens oder kontroverse Momente der Geschichte und nehmen Aspekte der öffentlichen Diskussionen der Perestrojka vorweg. Ein 1987 geschriebenes längeres Poem, das den Untergang der Sowjetunion prophezeite, sorgte 1989/90 für einen Literaturskandal: Am 21.08.1989 waren Ausschnitte aus der Versepistel «Л.С. Рубинштейну» [An L.S. Rubinstein] in Riga, und zwar in „Atmoda" (lettisch: ‚Erwachen'), einem halblegalen Periodikum der „Volksfront Lettlands" erschienen. Das Abdrucken nicht-standardsprachlicher Lexik in einem Gedicht rief nicht nur eine polemische Stellungnahme in der „Prawda" hervor,

(Übers., 2003), Kibirow / Tietze (Übers., 2003). Gedichte aus «Шалтай-Болтай» [Schaltaj-Boltaj]: Kibirov / Laschen et al. (Übers., 2004).

[5] An Leseempfehlungen sind zu nennen (in werkchronologischer Folge): Золотоносов (2010), Кибиров / Фальковский (1997), Богомолов (1998) bzw. Богомолов (2004), Гаспаров (1998) bzw. Гаспаров (2000, S. 306-314), Шапир (2003/2005), Rogačeva (2006), Федорова (1998), Глушакова (2002), Бабенко (2002), Зубова (2010). Verwiesen sei ebenfalls auf eine Serie eigener Aufsätze und die voraussichtlich noch 2016 erscheinende Dissertation.

[6] Скоропанова (2007), Богданова (2004), Лейдерман / Липовецкий (2008, Bd. 2, S. 444-451).

[7] Informativ sind vor allem die englischsprachigen Beiträge Weststeijn (1998a), die erweiterte Fassung Weststeijn (1998b) sowie Nemzer / Lipoveckij (2004).

[8] Lesenswert ist insbesondere Багрецов (2005). Нурмухамедова (2008), Виснап (2008) liegen als Manuskripte in den russischen Dissertationsdatenbanken vor.

[9] Siehe die Bibliographie: Куллэ / Натаров (1998).

[10] Eine entsprechende Anekdote erzählt der Dichter im Interview (Кибиров / Кузнецова 1996, 218 f.).

[11] So traten Sergei Gandlewski, Denis Nowikow, Dmitri Prigow, Lew Rubinstein, Michail Eisenberg, Wiktor Kowal, Andrei Lipski gemeinsam mit einem Poesiespektakel namens „Almanach" [Альманах] auf. Aus dieser Zusammenarbeit entstand 1991 der bekannte Sammelband „Persönliche Akte Nr._" [Личное дело №_] (Рубинштейн [сост.] 1991).

sondern ebenfalls die Rigaer Behörden auf den Plan. Offiziell wurde die Aufnahme eines Strafverfahrens gegen die Redaktion wegen „minderschwerem Rowdytum“ [мелькое хулиганство] erwogen. Zehn Experten wurden um Gutachten zur Feststellung des Tatbestandes gebeten.[12] Das Verfahren wurde allerdings bald eingestellt. Die Zeit der Dichterverfolgungen war vorbei, schließlich sollte schon am 4. Mai 1990 der Oberste Rat der Lettischen Sowjetrepublik die Unabhängigkeit Lettlands erklären.

Während der Skandal die antisowjetische Tendenz und vor allem den Bruch von Sprachnormen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, hatte der Dichter selbst 1988 eine Kehrtwende vollzogen. «Стихи о любви» [Gedichte über die Liebe] und die folgenden Bücher präsentieren einen unpolitischen Lyriker, einen liebenden Ehemann und Vater, der sich in ein dörfliches Idyll zurückzieht, die eigene Biographie inszeniert, über allgemein-menschliche Themen (Liebe, Familie, Moral, Relevanz von Emotionen) reflektiert und eine Neubestimmung der Dichterposition vornimmt. Hinter den privaten Präsentationen steht allerdings die Frage nach den notwendigen Grundlagen der menschlichen und gesellschaftlichen Existenz. Kibirow neigt dabei zu konservativen Positionen, die in den nach 1997 geschriebenen Texten zunehmend polemische Formen annehmen. In diesem Jahr führt eine (biographische?) Krise zu thematischen Veränderungen, der autobiographisch inszenierte „lyrische Held“[13] verlässt das heile Familienleben im Dorfidyll und übt sich als Zyniker in der kritischen Sichtung intellektueller Trends. Selbstironisch trägt ein Buch von 1999 den Titel «Нотации» [Moralpredigten]. Im neuen Jahrtausend werden die christliche Apologie und das Plädoyer für Werte, die durch eine didaktische Literatur vermittelt werden sollen, neue Schwerpunkte. Symptomatisch ist der Gedichtband «Греко- и римско-кафолические песенки и потешки» [Griechisch- und römisch-katholische Liedchen und Späßchen], der christliche Gedichte aus den Jahren 1986 bis 2009 kompiliert.

Betrachtet man diese Entwicklung, stellt sich die Frage, ob der Dichter sich gewandelt hat, vom Saulus, der Ideologie und große Erzählungen angreift, zum Paulus, der Christentum und Moral verordnet. Trotz thematischer Schwerpunktverschiebungen ist jedoch nicht zu übersehen, dass die respektlos kombinierende, „karnevalistische“[14] Sprache und der ironische Modus, aus denen heraus Themen

---

[12] Zu diesen Experten zählten angesehene Philologen wie Alexander Iljuschin, Michail Gasparow und Juri Stepanow, die alle in späteren wissenschaftlichen Publikationen auf Kibirow eingingen. Mit der Affäre im Ganzen und der Kommentierung des Poems beschäftigt sich die Monographie von Michail Solotonossow: Золотоносов (2010).

[13] Dieser im Russischen ähnlich inflationär wie im Deutschen der Begriff „lyrisches Ich“ gebrauchte Terminus bezeichnete bei Juri Tynjanow und Lidia Ginsburg ursprünglich eine Art (inszenierte) Doppelgängerfigur der Dichterin bzw. des Dichters mit konkreten Zügen, die über mehrere Gedichte hinweg entsteht (Роднянская 2001).

[14] Eine griffige Definition von Michail Bachtins Konzept von Karneval bzw. Karnevalisierung in der Literatur findet sich in der deutschsprachigen Kompilation: Bachtin (1985, S. 14): „Auf

und Ansichten inszeniert werden, gleich geblieben sind. Auch in der christlichen Apologie finden sich Ganovenjargon sowie intertextuelle Spielereien, die unerwartete Bezugstexte als kontroverse Autoritäten anführen und letztendlich jede Aussage als spezifische Position ironisch auflösen.

Die folgende Untersuchung ordnet das ausgewählte Gedicht „Ab ovo" zum einen in spezifischere Werkkontexte ein sowie in den Gedichtband, in dem es publiziert wurde. Zum anderen richtet sie den Blick auf den Text in seinen Details: die intertextuellen Referenzen, die es auch auf der Mikroebene zu dechiffrieren und zu interpretieren gilt, sowie Form und Sprache, in denen die selbstironische Ambivalenz des Werks, von der oben die Rede war, materiell greifbar ist.

2. Werkkontext I: Die englische Motivlinie

Ein besonderer Zug von Kibirows Gegenwartskritik und seiner moralischen Plädoyers besteht darin, dass das Werk sich nicht nur auf genuin russische Autoritäten bezieht und nicht in eine chauvinistische Richtung tendiert, sondern auf zahlreiche ausländische Bezugstexte verweist. So kulminiert das christliche Thema im Gedichtband «Кара-барас» [Kara-baras] (2002–2005) beispielsweise in Motiven aus den Märchen des Dänen Hans-Christian Andersen, im Gedicht «Сказка» [Märchen] aus «Греко- и римско-кафолические песенки и потешки» [Griechisch- und römisch-katholische Liedchen und Späßchen] in solchen aus C.S. Lewis' Narnia-Romanen.[15] Untersucht man die intertextuellen Links, lassen sich sowohl in Bezug auf die quantitative Präsenz im gesamten Werk wie auch am Beispiel von Einzeltexten zwei Beobachtungen festhalten. Zum einen liegt eine Konkurrenz der französischen und englischen Literaturreferenzen vor, die als Antagonismus konzipiert ist, zum anderen ist Kibirows Anglophilie nicht zu übersehen. Dabei wird bei den unzähligen Verweisen auf britische Literatur nicht nur aus Klassikern wie Shakespeare oder Byron zitiert, sondern auf eine Reihe sehr spezieller Namen verwiesen, die für Kibirow eine besondere Relevanz haben. Es handelt sich zum einen um Prosaautoren (Walter Scott, Charles Dickens, G.K. Chesterton), die populäre und aus heutiger Sicht „altmodische" Romane geschrieben haben, zum anderen um recht marginale Dichter: Alfred Edward Housman (1859–1936) oder die vor allem als Kriminalautorin bekannte Dorothy L. Sayers (1893–1957).[16]

künstlerisch-ideologischer Ebene geht es vor allem um die außerordentliche Freiheit der Gestalten und ihrer Verbindungen, um die Freiheit von allen Normen der Rede, von jeder festgelegten sprachlichen Hierarchie. Die Einteilung in *hoch* und *niedrig*, in *verboten* und *erlaubt*, in *heilig* und *profan* verliert ihre Macht über die Sprache."

[15] Siehe Rutz (2016).

[16] Zu Kibirows Bezügen auf „ausländische" Werke siehe meinen Aufsatz Рутц (2011) sowie Kapitel 8 meiner Dissertation.

Bezüge auf Charles Dickens (1812–1870) und Gilbert Keith Chesterton (1874–1936) finden sich in mehreren Gedichten, die England als Kontrastfolie für Russland verwenden. Speziell Chesterton, aber auch Walter Scott werden als Lieblingsautoren bezeichnet. Scott (1771–1832), der Vater des Historienromans, bzw. sein Held Ivanhoe, steht für eine positiv verstandene didaktische Literaturtradition, die explizit der als unmoralisch-destruktiv konzipierten französischen Linie entgegengesetzt wird.[17] Kibirows Buch «На полях „A Shropshire Lad“» [Auf den Seitenrändern von „A Shropshire Lad“] stellt eine intensive Auseinandersetzung mit Alfred Edward Housmans Gedichtband „A Shropshire Lad“ aus dem Jahr 1896 dar, die dessen Gedichte an die eigene Vita anpasst und missliebige Themen mit Korrekturen überschreibt.[18] Dorothy L. Sayers Jugendwerk „Catholic Tales and Christian Songs“ fungiert schließlich als Inspiration für die „Griechisch- und römisch-katholischen Liedchen und Späßchen“. Dieser Band ist Natalja Leonidowna Trauberg (1928–2009) gewidmet, einer bekannten Übersetzerin aus dem Englischen, die schon in den 1960ern Texte von Chesterton und Lewis für den orthodoxen Samizdat übersetzte und als wichtige Akteurin der christlichen Intelligenz in sowjetischer und postsowjetischer Zeit gilt.[19]

3. Werkkontext II: Humpty Dumpty in den Nursery Rhymes, bei Lewis Carroll und Samuil Marschak

Insgesamt dient die englische Literatur Kibirow als Intertextlieferantin speziell zu Fragen der Moral und Religion und wird als positive Tradition aufgebaut. Jedoch gibt es eine signifikante Bezugnahme, die nicht recht in dieses Schema passt: Kibirows Gedichtband «Шалтай-Болтай» [Schaltaj-Boltaj] aus dem Jahr 2002. Hier spielen englischsprachige Quellen eine zentrale Rolle, die als Schlüsselwerke einer *nicht-didaktischen Literatur* gelten. Dabei handelt es sich zudem um Literatur für Kinder, ein Segment, das Kibirow ebenfalls systematisch zur intertextuellen Ausarbeitung moralischer Apelle nutzt.[20]

3.1. Der Titel als Ausgangspunkt intertextueller Linien

Der Buchtitel, mit dem auch eines der Gedichte überschrieben ist, verweist auf eine bekannte Figur der britischen Kinderliteratur, die den meisten Leserinnen und Lesern wohl aus Lewis Carrolls zweitem Alice-Roman bekannt ist. Dass mit

---

[17] So im Gedicht «Сэр Уилфред Айвенго, а не д‘Артаньян…» [„Sir Wilfred Ivanhoe, und nicht D’Artagnan…“] aus den „Moralpredigten“ (Кибиров 2009, S. 416).

[18] Rutz (2008).

[19] Siehe den als posthume Würdigung entstandenen Sammelband: Рабинович / Чепайтите (2010) mit Beiträgen bekannter Intellektueller sowie renommierter Übersetzerinnen und Übersetzer aus dem Englischen.

[20] Speziell zu den Kinderliteraturreferenzen: Rutz (2016).

„Schaltaj-Boltaj" der englische „Humpty-Dumtpy" gemeint ist, wird im Gedicht „Ab ovo", das im Zentrum vorliegender Untersuchung steht, gleich zu Anfang explizit kommentiert: „Humpty-Dumpty / (в русском классическом переводе — Шалтай-Болтай)" [Humpty-Dumpty / (in der klassischen Übersetzung ins Russische – Schaltaj-Boltaj)].

Humpty-Dumpty ist allerdings keine Schöpfung Carrolls, der die Figur seinerseits aus einem englischen Kindergedicht übernommen und kreativ ausgearbeitet hat. Das Original findet man in den sog. „Nursery Rhymes", folkloristischen Sammlungen, die bis heute (vor)gelesen werden. Die erste textlich fassbare Kompilation war unter dem Titel „Mother Goose's Melody, or: Sonnets for the Craddle" von dem Bauernsohn und Kinderbuchverleger John Newbery (1713–1767) zusammengetragen worden. Dieser Meilenstein der Kinderliteratur setzt gegen eine rein belehrende Tendenz das Recht auf Spiel und Unterhaltung.[21] Bei den Humpty-Dumpty-Versen, die erstmals 1803[22] belegt sind, handelt es sich ursprünglich um ein Rätsel, das auf der Bedeutung von „humpty dumpty" aufbaut: Im 18. Jahrhundert wurde so offenbar eine kleine und rundliche Person bezeichnet.[23] Das Kind soll aufgrund folgender Verse nun erraten, dass damit ein Ei gemeint ist:

Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king's horses,
And all the king's men
Couldn't put Humpty together again.[24]

Die anhaltende Popularität des Kinderreims ist daran zu erkennen, dass das Lexem „humpty-dumpty" im Anschluss weitere Bedeutungen angenommen hat. Es bezeichnet auch etwas Zerbrechliches, dass man nicht / nur schwer reparieren kann.[25]

---

[21] Siehe den Eintrag zu John Newbery in: Kümmerling-Meibauer (2004, Bd. 2, S. 785-787).

[22] Opie / Opie (Eds., 1966, S. 215), Baring-Gould / Baring-Gould (Eds., 1962, S. 268 f.).

[23] So das „Oxford Dictionary of English Etymology" (Onions, Ed., 1966, S. 452). Darüber hinaus ist *humpty-dumpty* für das 17. Jh. als Name für ein alkoholisches Mischgetränk belegt, wobei der Zusammenhang beider Bedeutungen unklar sei. Ähnlich rätselhaft bleibt im Nursery rhyme die Verbindung zwischen dem Ei und der zur Rettung eilenden Armee. Opie / Opie (Eds., 1966, S. 215 f.) meinen, dass die Verse ursprünglich kein Rätsel waren, warum solle ein Ei auch auf einer Mauer *sitzen*. Sie erwähnen verschiedene Deutungen, u.a. eine Interpretation, die hinter Humpty-Dumpty den bucklige Richard III. vermutet (hump = ‚Buckel'). Jedoch bleibe dann zu klären, warum vergleichbare Verse ohne militärische Statisten in anderen europäischen Sprachen belegt sind.

[24] Baring-Gould / Baring-Gould (Eds., 1962, S. 269) führen dies als die kanonisierte Version an.

[25] Im „Oxford English Dictionary": „thence allusively used of persons or things which when once overthrown or shattered cannot be restored" (Simpson / Weiner [Eds.] 1989, Bd. 7, S. 488).

Lewis Carroll, dessen Alice-Bücher ein ausgesprochen hohes Maß an intertextuellen Bezügen aufweisen und systematisch mit dem Lektüre-Vorwissen der kindlichen Leser arbeiten[26], nimmt den „Nursery Rhyme“ als Grundlage für das 6. Kapitel des zweiten Romans „Through the Looking-Glass and What Alice Found There“ (1871). Alice trifft hier auf den eiförmigen Humpty-Dumpty, den sie aus dem Gedicht kennt und dessen Schicksal ihr bekannt ist: Er wird von der hohen Mauer, auf der er sitzt, fallen und zerbrechen.[27] Der arrogante und unhöfliche Gesprächspartner ignoriert ihre Warnungen und Ratschläge allerdings leichtfertig. Er vertraut darauf, dass ihm nichts passieren wird und ihn die Männer des Königs retten werden – die Leserinnen und Leser warten mit Spannung auf das Eintreten der Katastrophe.

Die gesamte Episode, in der es neben der Determinismusproblematik auch um Dimensionen von Sprache und Literatur geht, eröffnet vielfältige Interpretationen und wurde intensiv rezipiert: Linguistinnen und Linguisten zitieren Humpty-Dumpty als Beispiel für die intentionalistische Sprachauffassung: „When *I* use a word, […] it means just what I choose it to mean – neither more nor less.“[28] Die Literaturwissenschaft klassifiziert Carroll wegen der „Koffer-Wörter“ des berühmten Jabberwocky-Gedichts, die Humpty-Dumpty kongenial entschlüsselt, als bedeutenden Vorläufer der Moderne und sehen die Sprachexperimente der Avantgarde heranreifen.[29] Die wohl bekannteste Hommage findet sich in James Joyce' „Finnegans Wake“, aber auch der Name von Nabokovs pädophilem Antihelden Humbert Humbert verweist auf Carrolls Figur. Man würde erwarten, dass ein Dichter gerade diese Aspekte der Alice-Rezeption ausbaut und die Humpty-Dumpty-Episode als prototypischen Text der Moderne intertextuell auswertet. Bei Kibirow finden sich jedoch weder semantische Willkür noch Kofferwörter – das auf die literarische Moderne verweisende Potential, der der Dichter kritisch gegenübersteht, bleibt ausgeklammert. Er baut gegenläufige intertextuelle Interpretationen auf und greift dabei vor allem auf den ursprünglichen Nursery Rhyme zurück.

---

[26] Siehe den Eintrag zu Lewis Carroll in: Kümmerling-Meibauer (Hg., 2004, Bd. 1, S. 190-200, speziell 192).

[27] Sie zitiert das Kindergedicht mit einer Abweichung im letzten Vers „Could'nt put Humpty Dumpty in his place again“ (Carroll 2001, S. 219).

[28] Ebd., S. 224. Diese Episode findet sich als Beispiel in der Einführung in die Sprachwissenschaft von Adamzik (2010, S. 228 f.).

[29] „Kaum ein Werk eines Autors des 19. und 20. Jh.s wurde so extensiv und so widersprüchlich kommentiert und so enthusiastisch gepriesen wie das Carrolls; die französischen Surrealisten sahen in ihm einen ihrer Vorläufer, James Joyce ließ in ‚Finnegans Wake' (1941) nicht nur den hochmütigen Humpty Dumpty auftreten, sondern benutzte darin auch systematisch die Technik der Erfindung von Wörtern mit zwei Bedeutungen, die bei Carroll in nuce in dem Gedicht ‚Jabberwocky' vorgeführt wird, und Arno Schmidt bezeichnete gar Carroll wegen seiner sprachlichen Kühnheit als den ‚*Kirchenvater aller modernen Literatur*'“ (Drews 1989, S. 668). Ähnlich in: Kümmerling-Meibauer (Hg., 2004, Bd. 1, S. 199).

Dieser ist in der Übersetzung von Samuil Marschak (1887–1964) in den Kanon der sowjetisch-russischen Kinderliteratur eingegangen.[30] Die von Marschak gewählte Entsprechung für Humtpy-Dumpty führt dabei zu einer semantischen Verschiebung. Während das englische Original auf eine ‚kleine und rundliche Person' verweist, kennt das große Akademiewörterbuch (БАС) das russische «шалтай-болтай» als umgangssprachliches Substantiv mit der Bedeutung ‚Quatsch, leeres Gerede' sowie als gleichlautendes Adverb.[31] Das Lexem in dieser Bedeutung verzeichnet auch schon das Dal'sche Wörterbuch.[32] Eine Person mit diesem sprechenden Namen wäre also ein ununterbrochen schwatzender Mensch, wahrscheinlich auch ein Müßiggänger, Nichtsnutz und Frechdachs (man denke an verwandte Wörter wie шал|ить, шал|ость, шал|ун). Tatsächlich lässt Marschaks Nachdichtung den Protagonisten im Schlaf bzw. Traum von der Mauer fallen («свалился во сне», vgl. die Illustration aus einem sowjetischen Kinderbuch[33]). Die russische Namensvariante, die auch in die populäre Alice-Übersetzung von Nina Demurowa aufgenommen wurde,[34] beinhaltet also weniger ein Rätsel, als eine moralische Botschaft, nämlich die Warnung vor dem müßigen Träumen. Letzteres passt nun wiederum zu dem in Kibirows Gedichten entworfenen Bild des lyrischen Helden und ließe sich evtl. auch auf die Dichterin und den Dichter als solchen verallgemeinern.

3.2. Intertextverästelungen

Schon im Titel des Gedichtbandes ist also großes semantisches Potential vorhanden: Es wird ein Bild des müßiggängerischen Dichters skizziert, auf ein wichtiges

---

[30] Маршак (1957, Bd. 1, S. 343), zusammen mit anderen nachgedichteten englischen Kindergedichten.

[31] БАС (1965, Bd. 17, S. 1251): «Вздор, пустяки; пустая болтовня» [Unsinn, Bagatellen; leeres Gerede] bzw. «Без делу, попусту» [Ohne Sinn und Zweck, umsonst].

[32] Даль (1903-1909, Bd. 4, S. 1393).

[33] Die Illustration aus der Ausgabe Маршак, С. (1958): Шалтай-болтай. С иллюстр. М. Митурича. М. findet sich online im Blog von vittasim (2012). Das Buch ist in deutschen Bibliotheken nicht vorhanden.

[34] So in der Ausgabe: Кэрролл (1991, S. 171 ff.). Aufgenommen und übersetzt wurden auch Gardeners Kommentare aus „Annotated Alice" von 1960. Die Prosateile übersetzte Demurowa. Die Gedichte wurden zum Teil von Marschak übernommen, zum Teil von D.G. Orlowa neu übertragen; nach deren Tod schloss die bekannte Dichterin Olga Sedakowa die lyrischen Lücken (Кэрролл 1991, S. 337 f.). Marschaks Übersetzungen (neben „Humpty-Dumpty" auch „You Are Old, Father William…") waren schon recht populär, bevor sie in „Alice" aufgenommen wurden, siehe: Демурова (1994/95, S. 16).

In anderen Übertragungen der Alice-Romane finden sich abweichende Übersetzungslösungen: Leonid Jachnin (Кэрролл 2010, S. 159 ff.) spielt auf den Ei-Charakter des Protagonisten an und nennt ihn Желток-Белток [abgeleitet von ‚Eigelb' und ‚Eiweiß']. Den Versen, die Alice zitiert, fehlt somit allerdings die intertextuelle Dimension, da Marschaks Übersetzung als Hintergrund wegfällt.

Intertext-Segment hingewiesen (im gesamten Gedichtband gibt es auffallend viele Bezüge auf Kinderliteratur), und es werden auch die Einsatzmöglichkeiten von Intertextualität am Beispiel Carrolls aufgezeigt. Der begonnene Text-Text-Dialog wird im Buch selbst weiter ausgebaut und konkretisiert, wobei an insgesamt drei Stellen auf die Alice-Romane bzw. den „Nursery Rhyme“ verwiesen wird: mit dem Motto und in zwei Gedichten.

Das Motto stammt aus „Alice in Wonderland“ (1865), Kapitel 5: „Advice from a Caterpillar“. Zitiert wird hier nicht die Übersetzung (es gäbe erneut eine von Marschak[35]), sondern auf Englisch, was nicht nur Fremdsprachenkenntnisse zur Schau stellt, sondern auf die nur im Original vorhandene Intertextschicht verweist. Zitiert werden zwei Strophen eines längeren Gedichts, das Alice auf Befehl der gestrengen Raupe hin aufsagt. Eigentlich soll sie ein (der damaligen kindlichen Leserschaft vertrautes) *poem* vortragen, jedoch gelingt ihr die wortgetreue Repetition nicht, und es entsteht unwillkürlich ein neuer Text. Die Struktur des Originals (Frage-und-Antwort, Strophenform) wird bei Carroll zwar beibehalten, es wiederholen sich insbesondere die Strophenanfänge, jedoch ist der Text dazwischen ein völlig anderer. Es ergibt sich eine Parodie auf den heute längst vergessenen Ursprungstext, Robert Southeys „The Old Man’s Comforts and How he Gained Them“.[36] Bei Southey erzählt ein alter Mann, wie er in der Jugend ein vorbildliches und gemäßigtes Leben geführt habe. Die Version von Alice kehrt die Didaktik in ihr Gegenteil um, denn die Fähigkeiten, derer sich ihr Senior rühmt, sowie deren Ursachen sind komischer Natur. Carroll setzt in den Alice-Romanen – wie Kibirow – durchgängig auf Intertextualität, spielt mit dem literarischen Vorwissen seiner Leserschaft und parodiert bekannte Vorlagen.[37]

Durch das gewählte Motto wird Carroll aber auch zum Vorgänger oder Vorbild des eigenen Schaffens erklärt. Kibirows „lyrischer Held“ [лирический герой, vgl. Fußnote 13], der dem biographischen Autor angenähert ist, ließe sich sogar mit dem alten Mann aus dem Gedicht identifizieren. Zitiert werden die ersten beiden Strophen, in denen der Alte sagt, dass er nicht befürchten müsse, seinem Verstand durch das auf-dem-Kopf-Stehen zu schaden, da er keinen besitze. Ähnlich hat Kibirows gealtertes Ich offenbar keine Angst, sich – etwa durch die infantilen Literaturbezüge – lächerlich zu machen. In dieser eigentlich degradierenden Identifikation liegt also eine selbstironische und pseudo-bescheidene Selbststilisierung vor, wie man sie aus anderen Vorworten und Einleitungsgedichten Kibirows kennt.

Das erste Kibirow-Gedicht des Bandes, das Humpty-Dumpty-Bezüge aufweist, trägt den russischen Figurennamen im Titel. Hier ist der Sprecher („das lyrische

[35] Unter dem russischen Titel «Баллада о старом Вильяме» (Маршак 1959, Bd. 3, S. 538 f.).

[36] Der Originaltext findet sich beispielsweise in: Carroll (2001, S. 51 f.).

[37] Weitere parodierte Kindergedichte nennt Kümmerling-Meibauer (Hg., 2004, Bd. 1, S. 192). Gardeners kommentierte Ausgabe (Carroll 2001) vermerkt die Parodien ebenfalls und druckt die Bezugstexte als Marginalie.

Ich“) auf der Suche nach einer neuen Identifikationsfigur für sich selbst, denn die intertextuellen Hypostasen als Kämpfer für die Ordnung, als Geliebter oder gealterter Liebender, die man aus früheren Texten kennt, sind nicht mehr aktuell: «Нет – увы – никакой я не зайка уже / (ни в смысле Чуковского, ни, тем более Киркорова)» [Nein – o weh – ich bin schon kein Häschen mehr / (weder im Sinne von Tschukowski, und schon gar nicht von Kirkorow)]. In dieser Situation scheint nun die Identifikation mit Humpty-Dumpty passend. Bezugstext ist hier der „Nursery Rhyme“, es finden sich keine Anspielungen auf Carroll, stattdessen tritt ein weiterer Text hinzu: Die englischen Rätselverse mischen sich mit dem russischen Märchen «Курочка ряба» [Das buntscheckige Hühnchen].[38] Thematisch ähneln sich die beiden Gedichte, es geht um ein Ei, das zerbricht. In dem bekannten Folkloretext fällt das goldene Ei, das Großmütterchen und Großväterchen nicht zerschlagen können, vom Tisch, als die Maus es mit dem Schwanz anstößt. Am Ende steht ein Moment der Hoffnung: Das Huhn tröstet die in Tränen ausbrechenden Alten damit, dass es ein neues Ei legen könne, allerding kein goldenes.

Die bei Kibirow in Klammern gesetzten Kommentare geben dem Zitat aus dem „Buntscheckiges Hühnchen“ eine allegorische Dimension: Das Ei meint den Dichter, der den diversen auf ihn einschlagenden „objektiven sozio-politischen und soziokulturellen Belastungen und Entbehrungen“ («всякие объективные / социально-политические / и социокультурные / тяготы и лишения») standgehalten hat, jedoch an der Maus scheitert. Einen Hinweis zur Entschlüsselung dieser Tierfigur liefert der in Klammern gesetzte Seufzer «ах, ты, мышка моя» [ach, du, mein Mäuschen]. Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Gedichtbände „Amour, exil…“ (1999) und «Юбилей лирического героя» [Jubiläum des lyrischen Helden] (2000) liest man eine gescheiterte Liebe heraus, die den lyrischen Helden gebrochen hat. Im letzten Vers sagt der Sprecher von sich, er liege (wohl auf dem Boden). Niemand könne ihm helfen – hier wird das Humpty-Dumpty-Zitat «вся королевская конница, / Вся королевская рать» [im englischen Original: „All the king’s horses, / And all the king’s men“, s.o.] eingebaut. Der im Märchen angelegte Gedanke eines möglichen Neuanfangs, mit dem das Gedicht schließt, richtet sich dementsprechend wohl nicht auf die irdische Existenz, sondern auf das Jenseits.

4. Im Zentrum des intertextuellen Gewebes: „Ab ovo“

Während das Ei in „Schaltaj-Boltaj“ (dem 14. Gedicht des Bandes) als neue biographische Chiffre dient, wird es in Kibirows zweitem Humpty-Dumpty-Gedicht (an 36. Position), das im Folgenden genauer untersucht werden soll, zum poeto-

[38] Z.B. in: Капица (2010, S. 5).

logischen Symbol: Der mit dem lateinischen Titel „Ab ovo“ überschriebene Verstext, in dem sich erneut viele intertextuelle Linien kreuzen, beschäftigt sich mit dem Wesen von Literatur, die wie das auf der Mauer sitzende Ei zu Fall und Untergang verdammt scheint. Wie in „Alice“ wird die Frage gestellt, ob dieses Schicksal unausweichlich ist: Das Humpty-Dumpty-Kapitel in Carrolls „Through the Looking-Glass“ endet mit einem Krachen, das zu dem Kampf zwischen Löwen und Einhorn im nächsten Kapitel überleitet, jedoch auch impliziert, dass der eiförmige Protagonist tatsächlich gestürzt ist.

4.1. Argumente, Kontraste, Ironie

Von der Form her ähnelt das Gedicht dem ersten. Es gibt keine Strophen, sondern 12 unregelmäßige Absätze mit 1 bis 9 Versen. In der im Verlag „Puschkinski fond“ erschienenen Erstausgabe aus dem Jahr 2002 sind die Verszeilen bewusst zentriert, was die Unterschiede in der Verslänge zusätzlich akzentuiert. Statt eines durchgängigen Metrums finden sich allenfalls sporadische metrische Passagen. Es fehlen auch die systematischen Reime, obwohl mehrmals gleichklingende Wörter am Ende stehen (siehe die grammatischen, zum Teil ungenauen Reime in Abschnitt I: литерат´*уры* – культ´*уры*; иудео-христи´ан*ской* – греко-р´им*ской* – европ´ей*ской*; besonders einprägsam ist die in Abschnitt 4 aus Zitaten kompilierte Verbindung ов´*ал* – убив´*ал*). Trotz einzelner Reim-Effekte neigt „Ab ovo“ zur Prosa und ist im Vers libre geschrieben. Im Gedichtband, der übrigens den vielsagenden Untertitel «свободные стихи» [freie Verse] trägt – eine Übersetzung des Terminus –, finden sich mehrere derartige Gedichte (meistens ebenfalls zentriert), allerdings auch solche mit traditioneller poetischer Formensprache. Dass die Klage über den drohenden Untergang von Literatur und Zivilisation in einem „unpoetischen“ Gedicht geführt wird, das diesen Niedergang der klassischen Formen verkörpert, scheint allerdings paradox. Es handelt sich, anders als im Fall von «Кассация» [Revision] aus dem Band „Moralpredigten“ (1999), nicht um eine Vers libre-Parodie,[39] sondern um ein wirkliches Ausprobieren dieser neuen Form,[40] das in den Folgebüchern fortgesetzt wird.

---

[39] Vgl. den folgenden Ausschnitt aus «Кассация» [Revision], nach Кибиров (2009, S. 401):

Между прочим 16 строчек. Можно и больше. Это уж как записать.	Unterdessen 16 Verse. Vielleicht auch mehr. Kommt drauf an, wie man sie aufschreibt.
А! Все равно ведь не очень тут разгуляешься нынче. Не платят собаки.	Ah! Egal, man kann da ja nicht wirklich einen draufmachen. Die Hunde zahlen nicht.
Может, шведы какие переведут?	Vielleicht werden die Schweden welche übersetzen?

[40] In sowjetischer Zeit war der Vers libre als bourgeoise Form diskreditiert und entsprechende Gedichte wurden nicht oder nur in Ausnahmefällen gedruckt. Eine kompakte Darstellung bietet: Орлицкий (1995).

Die reduzierte poetische Formensprache verstärkt den sachlichen Charakter des Gedichts. „Ab ovo" ist keine lyrische Klage, sondern ein unpathetischer Text. Die deutlich hervortretende gedankliche Gliederung erinnert an einen Traktat oder eine Erörterung. Ganz zu Anfang wird die Grundthese vorweggenommen, dass Humpty-Dumpty / Schaltaj-Boltaj als Symbol für Literatur / Kultur / Zivilisation stehe. Anschließend werden Argumente aufgezählt, die diese Aussage bekräftigen:

Ну, во–первых …
Да и …
И вообще, …
А во-вторых…
И то…
К этому можно добавить…
И…

Also, erstens, …
Ja, und …
Und überhaupt, …
Und zweitens …
Und das, …
Dazu kann man noch nennen …
Und…

Diese an den Anfängen der Abschnitte stehenden Strukturmarker betonen die logisch-rationale Komponente des Gedichts. Dazu passt der statische Charakter des Textes, der aus auffallend vielen Nomina besteht und kaum verbale Komponenten aufweist. Die wenigen Verben, die als Prädikate (meist von Relativsätzen) fungieren, sind nicht-dynamisch: являться (‚sich erweisen', oft als Ersatz für das im Russischen fehlenden Präsens von ‚sein'; Abschn. I), помнить (‚sich erinnern'; Abschn. 4), сидеть, знаменовать, хотеть (‚sitzen', ‚bezeichnen, bedeuten', ‚wollen'; Abschn. VIII), добавить (‚hinzufügen'; Abschn. IX), писать (‚schreiben'; Abschn. XI: «ну что тут попишешь» [aber was kann man da schon schreiben]). Allenfalls der passivische Infinitiv быть кокнутым (‚aufgeschlagen werden'; Abschn. VII) und усугублять (‚vertiefen'; Abschn. XII) beinhalten eine gewisse Bewegung. Das Gedicht beschreibt folglich keine Handlungen, sondern Reflexionen. Die dynamischen Höhepunkte «не любил […] убивал» [habe nicht geliebt […] habe getötet] erweisen sich als offenkundige Zitate und werden nur als Belege für die eigenen Überlegungen genutzt.

Bei den Nomina handelt es sich größtenteils um Substantive mit abstrakter Bedeutung, die dicht an dicht gereiht sind. Regelrecht komisch wirken die Ketten aus bedeutungsähnlichen Wörtern, die weiterhin mehrheitlich das Suffix -ость enthalten, was das Moment der bewussten Konstruktion betont:

– Abschn. III: завершенность [Geschlossenheit] – совершенность [Perfektion] – идеальность [„Idealizität"] – формальность [Formhaftigkeit] – рациональность [Rationalität];

– Abschn. VII: хрупкость [Zerbrechlichkeit] – ненадежность [Anfälligkeit] – беззащитность [Schutzlosigkeit] – обреченность [Prädestination];

– Abschn. VIII: разграничение [Abgrenzung] – структурность [Strukturhaftigkeit] – членораздельность [Gegliedertheit].

Der Text erhält durch solche übertriebenen Ähnlichkeiten eine komische Dimension. Auch die Steigerung in Abschn. I: литературы – культуры – цивилизации [der Literatur – der Kultur – der Zivilisation] sowie die Adjektivkette иудео-христианской – греко-римской – европейской [jüdisch-christlich – griechisch-römisch – europäisch] fügen sich in diese Grundtendenz ein.

Diese hyperbolisch-tautologische, pseudo-sachliche Sprachschicht kollidiert – v.a. in den in Klammern gesetzten Einschüben – mit umgangssprachlichen Floskeln sowie Partikeln und es entstehen spürbare Kontraste:

– Abschn. I: «или, скажем» [oder, sagen wir], «ну, в общем» [also, im Großen und Ganzen];

– Abschn. III: «Ну, во-первых» [Also, zweitens];

– Abschn.VI: «И много чего еще» [Und was noch alles];

– Abschn. XI: «но что тут попишешь» [aber was kann man da schon schreiben], «яйцо все ж таки!» [trotz allem ja ein Ei!].

Die Parenthesen, die den unpersönlichen Sachtext immer wieder unterbrechen, erklären und kommentieren. In ihnen nimmt aber auch das eigentliche Sprecher-Subjekt mit Erinnerungen, kommunikativen Absichten und Emotionen (siehe z.B. die Frage- und Ausrufezeichen in Abschn. IV und XI) Gestalt an.

Die genannten sprachlich-stilistischen Sonderlichkeiten, die überdeutliche Offenlegung der argumentativen Strukturen, die erodierte Gedichtform verleihen „Ab ovo“ eine ironische Qualität. Die eigenen Aussagen und Klagen werden subvertiert, so dass in der Schwebe bleibt, ob die artikulierte Sorge nicht – oder vielleicht doch – ernst gemeint ist.

4.2. Intertextuelle Linien

Die argumentativen Teile des Textes beinhalten letztendlich eine Aufzählung von Vergleichspunkten, die die zugrunde gelegte Gleichsetzung von Ei und Literatur / Kultur / Zivilisation plausibilisieren und ausdeuten. Gemeinsamkeiten bestünden in der Abgeschlossenheit und vor allem der Perfektion der Form (Abschn. III), der weißen Farbe, die an Marmor oder Gips erinnere und auf die griechische Antike verweise (Abschn. V), sowie der Zerbrechlichkeit (Abschn. VII). Neben solchen allgemeinen *tertia comparationis* werden eine Reihe von scharfsinnig kombinierten, überraschenden Allusionen und Zitaten benannt. Verlinkt wird mit Nietzsche, der Sowjetromantik, dem Konzeptualismus, der Antike sowie mit Humpty-Dumpty und Carrolls Determinismus-Frage.

In Abschnitt III kulminiert die schon mehrfach erwähnte komische Reihe der dem Ei zugewiesenen abstrakten Eigenschaften in der resümierenden Verbindung

der ovalen Form mit dem ‚rationalen' apollinischen Prinzip («рациональность сего аполлонического идеала»). Hier ist die bekannte nietzscheanische Dualität gemeint, die der Philosoph in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872) skizzierte.[41] Die Vorstellung vom Apollinischen und Dionysischen als zentralen Triebkräften von Kunst, Kultur und Weltgeschichte ist eins von Nietzsches wirkmächtigsten Modellen, auf das bei Kibirow mehrfach rekurriert wird. Nietzsches ursprüngliche Thesen sind recht komplex. Das als dionysisch bezeichnete Prinzip gehöre zu Musik und Tanz, die das Individuum in einen Rausch versetzen und im Kollektiv auslöschen. Das apollinische Prinzip wird der bildenden Kunst und dem Epos zugeordnet, die nicht rauschhaft sind. Darüber hinaus werden die beiden Prinzipien als Gegensatz von Chaos und Ordnung gedacht und auf die Beschreibung von Kulturformationen angewandt: die barbarische Welt sei dionysisch, Rom – apollinisch, während das klassisches Griechenland (speziell: die Tragödie) eine ideale Mischung darstelle. Mit Euripides und Sokrates, die das Dionysische verbannen, lässt Nietzsche den Niedergang der Zivilisation beginnen, der sich im Christentum fortsetzt.

In Kibirows Deutung verbindet sich das Ei als Symbol von Literatur / Kultur / Zivilisation ganz allgemein mit Rationalität und Ordnung. Im folgenden Abschn. IV wird diese These durch zwei sich überlagernde Zitate illustriert, die die Konsequenzen einer (dionysischen) Ablehnung des apollinischen Eis zeigen. In dem 1936 verfassten Gedicht «Гроза» [Gewitter] des jung gefallenen sowjetischen Dichters Pawel Kogan (1918–1942) steht das Oval für die Alltagsnormalität, gegen die der Sprecher in romantischer[42] Pose aufbegehrt. Anlass ist das titelgebende heftige Unwetter mit Hagelschauern, das kurzfristig für Belebung sorgt, bevor dann wieder die drückende Ruhe einkehrt:

И снова тишь.
И снова мир.
Как равнодушье, *как овал*.[43]

Und wieder Stille.
Und wieder Frieden.
Wie Teilnahmslosigkeit, wie ein Oval.

Kogans Gedicht endet mit einem pathetischen Ausruf des revoltierenden Sprechers, der aus zeitlicher Distanz und von Kibirow kommend allerdings infantil und unfreiwillig komisch wirkt:

Я с детства не любил овал!
Я с детства угол рисовал!

---

[41] Benutzt wurde die Ausgabe: Nietzsche (1980, Bd. 1, S. 9 f.). Vgl. auch Schüle (2000, S. 187 f.).

[42] „Romantik" und „romantisch" bezeichnen bei Kibirow eine bestimmte Geisteshaltung sowie einen Pol eines Kulturparadigmas (ähnlich wie Nietzsches Begriffspaar) und sind negativ konnotiert.

[43] Text z.B. in: Кардина / Усок (1965, S. 277 f.). Hervorhebung die Verf., M.R.

Seit der Kindheit habe ich das Oval nicht gemocht!
Seit der Kindheit habe ich Ecken gezeichnet!

In „Ab ovo“ wird Kogan nun im Rahmen einer parodistischen Weiterschreibung durch Dmitri Prigow (den Kibirow, wie anfangs erwähnt, gut kannte) zitiert:

Я с детства не любил овал –
Я с детства просто убивал.[44]

Seit der Kindheit habe ich das Oval nicht gemocht!
Seit der Kindheit habe ich einfach getötet!

Die romantische Ablehnung der „ovalen“ Normalität und Ordnung wird durch Prigows Weiterführung einerseits zugespitzt und radikalisiert, andererseits durch die Übertreibung der Konsequenzen auch lächerlich gemacht. Vor diesem oval-feindlichen Hintergrund gewinnt das Plädoyer für das Ei und dessen Verbindung mit dem Apollinischen an literarischer Plausibilität. Die intertextuellen Assoziationen sind amüsant und interessant, sie funktionieren als poetisches Argument, auch wenn Zweifel an der logischen Qualität des Beweises bleiben mögen.

Die laut Text bedrohte Literatur / Kultur / Zivilisation, die der Sprecher als die eigene (Abschn. I: наша [unsere]) ansieht, ist die europäische. Sie beruht auf dem Christentum und der klassischen Antike als gemeinsamem Erbe. In Abschn. VI treten diese beiden gemeinsamen Wurzeln in der einprägsamen Formel «от Леды до Пасхи» [von Leda bis Ostern] wieder auf. „Ostern“ (mit dem Ei als Oster-Ei) verweist auf die christliche Traditionslinie, wobei im russischen Wort „Pascha“ der jüdische Ursprung mitklingt. Weniger offensichtlich ist die im Leda-Mythos präsente Verbindung mit dem klassischen Altertum: Leda wurde von dem in der Gestalt eines Schwans auftretenden Zeus schwanger und brachte ein Ei (je nach Mythos-Variante auch zwei) zur Welt, woraus die schöne Helena schlüpfte. Eben jene Helena löste durch ihren Ehebruch den Trojanischen Krieg aus, der das Sujet für Homers „Illias“ liefert. Mit Ledas Ei beginnt also genaugenommen die westeuropäische Literaturtradition. Auf den Helena-Mythos lässt sich übrigens auch die von Kibirow als Titel gewählte lateinische Redewendung „Ab ovo“ (‚vom Ei an‘) beziehen. Es handelt sich hier um einen literaturwissenschaftlichen Fachterminus, den Horaz einführte[45]: In seinem Brieftraktat „De arte poetica“, V. 147 (Horaz 1992, S. 639) bezeichnet *ab ovo*, als antonymische Formulierung zu *in medias res*, das langsame und umständliche Heranführen von Anfang an.[46] Als ob man das Epos vom Trojanischen Krieg bei dem Ei der Leda beginnt lasse und

[44] Hervorhebung die Verf., M.R. Ein gedruckter Nachweis des Zitats ließ sich nicht finden. Die Internetrecherche lieferte allerdings zuverlässige Belege, die die mündliche Rezitation durch Prigow bestätigen. Kurizyn erwähnt in seinem Online-Tagebuchprojekt «КУРИЦЫНweekly» den Prigow’schen Zweizeiler, der nicht publiziert sei (Курицын 1999). Ein live-journal-Post notiert gleich mehrere Parodien auf Kogan (o_tets_2008), wobei die Prigow’sche auf einen Kommentar von Lew Rubinstein zurückgeht.

[45] Kroh (1966, S. 2).

[46] Horaz (2006, S. 638 f.).

nicht direkt mit dem zürnenden Achilles. Kibirows Gedicht wäre also als sich weitschweifig an das eigentliche Thema annähernder Text zu verstehen. Der Horaz-Kontext stellt aber auch die Frage nach dem eigentlichen Auslöser der in „Ab ovo" entwickelten Untergangsbefürchtungen. Zieht man das Gedicht „Schaltaj-Boltaj" hinzu, dass das Ei-Sujet an eine unglückliche Liebe bindet, lägen die eigentlichen Wurzeln für die düsteren Zukunftsbilder eventuell im Biographischen, aus dem heraus im früheren Werk die optimistischen Appelle konstruiert wurden.

In Abschnitt VII wird schließlich die Verbindung mit der Figur Humpty-Dumpty / Schaltaj-Boltaj aktualisiert. Das Ei ist zerbrechlich («хрупкость и ненадежность, беззащитность» [Zerbrechlichkeit und Anfälligkeit, Schutzlosigkeit]) und wie in Carrolls Alice-Roman zum Untergang bestimmt. Das drohende Schicksal wird kontextgetreu als «обреченность быть кокнутым» [Prädestination, aufgeschlagen zu werden] umschrieben, was zu dem gewählten metaphorischen Feld passt. Diese Interpretation eines alltäglichen und unspektakulären Kochvorgangs als tragische Fatalität weist erneut ins Komische. Im Folgenden wird der intertextuelle Verweis weiter ausgebaut und nimmt die Form einer komplexen intertextuellen Allegorie an, in der alle Elemente der Humtpy-Dumpty-Szene bestimmte Bedeutungen erlangen. Denkt man an die klassischen Illustrationen von Tenniel, liegt der Allegorie sogar eine Art Emblem-Bild zugrunde. Ein erster Vergleichspunkt ist die Mauer bzw. Wand, auf der Humpty-Dumpty sitzt. Wie die Synonymkette (разграничение – структурность – членораздельность [Abgrenzung – Strukturhaftigkeit – Gegliedertheit]) überdeutlich erklärt, steht sie für Struktur, vielleicht für die genuin literarische oder poetische Strukturiertheit von Literatur. (In Kibirows Gedicht ist diese allerdings nicht im üblichen Formeninventar des Gedichts, sondern im argumentativen Gerüst vorhanden.)

Als weitere Parallele werden in Abschn. IX König und Heer genannt, auf welche sich Carrolls Protagonist trotz Alices Warnungen verlässt. Bei Kibirow versteckt sich dahinter das Vertrauen auf transzendente Kräfte («упование […] на некие трансцендентные силы» [das Hoffen […] auf irgendwelche transzendentale Kräfte]), etwa die Existenz einer göttlichen Macht. Wie der Einschub in Klammern «(кажется, неоправданное)» [(anscheinend ungerechtfertigt)] andeutet, ist dieser Glaube allerdings von Zweifeln belastet, zumindest im Jahr 2002, in dem das Buch entstand. In dem einen Vers umfassenden Abschnitt XI wird schließlich das letzte Vergleichsmoment («пребывание в снах роковых» [Verweilen in verhängnisvollen Träumen] genannt. Es findet sich nicht im englischen Original, sondern nur in der Übersetzung von Marschak, wo der Protagonist, wie schon erwähnt, im ‚Schlaf' oder ‚Traum' von der Mauer fällt. Der bei Kibirow gesetzt Plural «во *снах* роковых» verschiebt die Bedeutung zu ‚Traum/Träume'. Gemeint sind damit wohl das Imaginieren von literarischen Welten und die Flucht aus der Realität.

Die Aussichten der Literatur / Kultur / Zivilisation scheinen, folgt man der Humpty-Dumtpy-Allegorie, denkbar schlecht zu sein. Während Carrolls Figur Alice' Warnungen ignoriert, wird bei Kibirow die drohende Gefahr allerdings

ernst genommen. Insofern gibt es die Möglichkeit, die Zukunft zu ändern. Auf jeden Fall lassen die letzten beiden Abschnitte das Gedicht bedeutungsoffen ausklingen. Einerseits wird der alternative Gedanke von der immanenten Fähigkeit des Eis zu Entwicklung und Verwandlung (also die Entstehung eines Kükens) erwähnt, d.h. die Literatur verfügt über die Fähigkeit zur Wiedergeburt. Andererseits wird dieser optimistische Blick dann doch verneint: Das Wissen um dieses Potential verstärke nur noch die Tragik des Determinismus. Bitterkeit, Mitleid und Zorn sind nur noch größer, wie die sich wiederholende Substantivreihung in den letzten beiden Versen eindringlich fasst. Der Abschlussvers «Горечь, и жалость, и гнев» [Bitterkeit, und Mitleid, und Wut] mit den eindrücklichen Sprechpausen beschreibt nicht nur die Stimmung des Sprechers in „Ab ovo“, sondern trifft auch die Tonalität von Kibirows Büchern der letzten Jahre, die den lyrischen Helden immer wieder als Kämpfer gegen den unaufhaltsam scheinenden Niedergang der westlichen Zivilisation (wozu auch die russische gezählt wird) sowie gegen den Verlust der Literatur als gesellschaftlich relevanter Kraft auftreten lassen.

5. Auf den Punkt gebracht

Am Gedicht „Ab ovo“ aus dem 2002 erschienenen Buch „Schaltaj-Boltaj“ des bekannten russischen Gegenwartsdichters Timur Kibirow lassen sich wichtige Tendenzen seines Schaffens aufzeigen. Das Gedicht, das am Übergang zwischen zwei Werkphasen steht, liefert dabei einen guten Anknüpfungspunkt insbesondere für die weitere Lektüre der nach 2000 entstandenen Texte.

Charakteristisch für Kibirow ist die Verbindung zwischen Einzelgedichten sowie ihre Einpassung in Bücher, die die eigentlichen Grundeinheiten des Werks darstellen. Ein Gedicht steht in der Regel nicht allein, sondern in umfassenderen Kontexten, weswegen Überlegungen zu Buchtitel, Motto und einem thematisch verwandten Gedicht in vorliegender Untersuchung viel Raum eingenommen haben. Der Text wurde auch vor dem Hintergrund des Gesamtwerks betrachtet, in welchem in den letzten Jahren der Dialog mit der englischen bzw. britischen Literatur ins Zentrum des Schaffens gerückt ist. Allerdings ist „Schaltaj-Boltaj“ hier insofern untypisch, da auf Texte Bezug genommen wird, in denen nicht die didaktisch-moralische Thematik, sondern eher das spielerische Element im Vordergrund steht. Allerdings ergeben sich bei Kibirow letztendlich dennoch Reflexionen über existentielle Fragen – die Deutung der eigenen Biographie, der drohende Niedergang von Literatur / Kultur / Zivilisation. Literarisches Spiel und ernste Themen finden zusammen.

Insbesondere „Ab ovo“ ist dabei ohne Kenntnis der eingearbeiteten Zitate und Anspielungen so gut wie unverständlich. Wer nicht mit den englischen „Nursery Rhymes“ und deren Verarbeitung in Carrolls Alice-Roman vertraut ist, kann al-

lenfalls das Thema des Gedichts erfassen. In der Tat ist Intertextualität eine wichtige, vielleicht sogar die wichtigste Dimension von Kibirows Schreiben.[47] Es handelt sich dabei wie in den untersuchten Gedichten in vielen Fällen um systematische Bezüge, die sich auf der Ebene des Werks zu einem Gesamtbild zusammensetzen. Die Zitate sind auch offenkundig intentional gesetzt:[48] Mit dem Motto des Bandes „Schaltaj-Boltaj" wird ein zentraler Link genau bezeichnet; der Name einer literarischen Figur steht im Titel von Band und Gedicht; es gibt einen Hinweis auf eine Übersetzung, die Marschaks Adaption des englischen Originals ins Spiel bringt. An dem gewählten Beispieltext lässt sich weiterhin nachvollziehen, wie sich intertextuelle Schichten überlagen: Original und Übersetzung, Original und Parodie sind gleichermaßen präsent und müssen unter Berücksichtigung der zwischen ihnen herrschenden Zusammenhänge ausgedeutet werden.

Schließlich ist insbesondere für die ausländische Leserschaft interessant, dass nicht ausschließlich russische Klassiker zitiert werden, sondern der Bezugshintergrund die europäische Literatur ist. Die transnationale Vernetzung der Literaturen wird gerade durch Einbeziehung von Übersetzungen ins Russische sichtbar, die die Texte zum Teil des „eigenen" Kulturerbes macht. Kibirows Werk tendiert zwar zur konservativen Didaktik, jedoch nicht zu nationalem Chauvinismus. Ein ähnlich charmanter Zug besteht darin, dass die intertextuellen Bezüge oft in unerwartete Richtungen verweisen, etwa nicht auf Spenglers „Untergang des Abendlandes", sondern auf Kinderliteratur. Im Fall von „Schaltaj-Boltaj" ist sowohl die Wahl wie auch die Ausdeutung der Bezugstexte originell. In „Ab ovo" werden aus „Nursery Rhymes", „Alice in Wonderland", Nietzsche, Kogan / Prigow intertextuelle Komponenten entnommen, die zusammen mit weiteren Vergleichspunkten das Ei als Symbol der (bedrohten) Literatur und Kultur ausgestalten.

Neben der Intertextualität sind das Vermischen von sehr unterschiedlichen Sprachregistern und die durch Stilkollisionen und Übertreibungen geschaffene Ironie typisch. Hierzu gehört beispielsweise der vorgebliche Traktat-Charakter

---

[47] Zur Intertextualität als Markenzeichen Kibirows siehe: Зубова (2010, S. 200 f.).

[48] Schon immer sind literarische Texte auf Vorgängertexte bezogen, ob Gattungstraditionen fortgesetzt werden oder es sich um Parodien handelt. Julia Kristeva meinte mit dem von ihr in den 1960ern geprägten Begriff ‚Intertextualität' allerdings etwas anderes. Für sie löst sich ein Text in der Menge der ihm zugrunde liegenden Vorgängertexte auf, er ist eine Schnittmenge aus anderen Texten, ein Zitat-Mosaik. Ebenso tritt bei Roland Barthes dieses Modell der Entstehung von Texten an die Stelle des älteren Modells, das den Autor als Schöpfer ins Zentrum stellt. Kristevas ursprüngliche, in der Tat revolutionäre Theorie wurden in der Forschung konservativere Ansätze gegenübergestellt. Sie begreifen Intertextualität als Eigenschaft eines Textes oder literarisches Verfahren, was durchaus mit der Vorstellung vom Autor als Urheber und / oder der Möglichkeit einer nach der Bedeutung eines Werks fragenden Interpretation kompatibel ist. Zur Analyse speziell von Kibirows Texten bringt der zweite Ansatz die besseren Ergebnisse. An einführender Literatur zum Thema „Intertextualität" in deutscher Sprache sei genannt: Broich / Pfister (Hgg., 1985), insbesondere die einführenden Aufsätze der Herausgeber: Pfister (1985) und Broich (1985); Herwig (2002); Aczel (2008).

des Gedichts, das jedoch nicht logisch stringent argumentiert, sondern assoziativ Belege für die postulierte Ei-Symbolik sammelt. Die Grundthese wird im literarischen Spiel bewiesen, gewinnt jedoch keinen wirklichen Wahrheitsanspruch. Der Kampf gegen den Niedergang von Literatur, Kultur und Zivilisation, der zentral in Kibirows Texten der 2000er ist, wird – zumindest in „Ab ovo“ – gleichzeitig unterlaufen und der Klischee-Charakter dieser Position mitgedacht. Trotz zahlreicher Momente der Abgrenzung ist dies ein gewichtiges Argument dafür, Kibirow in den Rahmen der literarischen Postmoderne einzuordnen und den Austausch des jungen Kibirow mit den Moskauer Konzeptualisten (v.a. D. Prigow) nicht aus den Augen zu verlieren.

Kibirow folgt in der Subvertierung der eigenen Aussagen in gewisser Hinsicht auch Carroll, in dessen Alice-Romanen Spiel um des Spiels willen getrieben wird und moralisierende Bewertungen der exzentrischen Fabelwesen oder didaktische Schlüsse allenfalls an zweiter Stelle interessieren. Gemeinsamkeiten zwischen beiden Autoren bestehen außerdem in der großen Relevanz von Intertextualität. Lewis Carroll, der Kindern entsprechende Lesekompetenzen zutraute, kann durchaus als Vorgänger und Vorbild Kibirows angesehen werden, was auch die Wahl des Mottos nahelegt. Aus der Perspektive des Gesamtwerks betrachtet steht die Beschäftigung mit Carroll zusätzlich im Zusammenhang mit Kibirows großer Wertschätzung für Vladimir Nabokov, für den Carroll eine wichtige literarische Inspirationsquelle darstellte: Unter dem Pseudonym Sirin übersetzte Nabokov den ersten Alice-Roman ins Russische, weiterhin lassen sich sowohl der Name der männlichen Hauptfigur seines Skandalbestsellers „Lolita“ mit den Alice-Romanen in Verbindung bringen als auch der Pädophilie-Plot (Carroll pflegte kontrovers betrachtete Freundschaften mit kleinen Mädchen).[49] Insofern sind die literarischen Beziehungen Kibirow – Nabokov – Carroll ein gutes Fallbeispiel, um die Rezeption der englischsprachigen Literatur in Russland zu erfassen und die spezifischen Verarbeitungen und Interpretationen, die sich an die Texte bzw. deren Übersetzungen anlagern, im Detail nachzuzeichnen. Kibirow ist bei weitem nicht der einzige „anglophile“ Gegenwartsdichter, aber seine Interpretationen der englischen Literaturgeschichte und ihre Verknüpfung mit dem eigenen Werk gehören wohl zu den originellsten.

[49] Zu entsprechenden Bezügen, die in Kibirows Zyklus «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» [Zwanzig Sonette an Sascha Sapojewa] aus dem Buch «Парафразис» [Paraphrasis]) eine wichtige Rolle spielen, siehe meinen Aufsatz: Рутц (2015).

Literatur[50]

Бабенко, Н. (2002): Отражение современной научной парадигмы в поэтическом языке последней четверти XX века // Языкознание. Взгляд в будущее. Под общ. ред. Г.И. Берестнева. Калининград. 116-135.

Багрецов, Д. (2005): Тимур Кибиров: интертекст и творческая индивидуальность. Екатеринбург.

БАС (1950-1965): Словарь современного русского литературного языка (Академия наук СССР – Институт русского языка). М. / Л.

Богданова, О. (2004): Традиционность «русского поэта» Тимура Кибирова // Постмодернизм в контексте современной русской литературы. 60–90-е годы XX века – начало XXI века. СПб. 504-542.

Богомолов, Н. (1998): «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // НЛО. 32 (1998). 91-108.

Богомолов, Н. (2004): «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // Богомолов, Н.: От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М. 486-508, 602-605.

Виснап, Е. (2008): Фигуры как средство изображения в художественном тексте (на материале поэтических текстов Тимура Кибирова) [диссертация]. Великий Новгород.

Гаспаров, М. (1998): Русский стих как зеркало постсоветской культуры // НЛО. 32 (1998). 77-83.

Гаспаров, М. (2000): Очерк истории русского стиха. Изд. 2-е, доп. М.

Глушакова, Т. (2002): Сборник Тимура Кибирова «Избранные послания» в социокультурном контексте 1980-х – 1990-х годов // Ярославский педагогический вестник. 2 (2002). 42-47.

Даль, Владимир (1903–1909): Толковый словарь живого великорусскаго языка. 3-е, испр. и знач. доп. изд. под ред. И.А. Будуэна-де-Куртенэ. СПб. / М.

Золотоносов, М. (2010): Логомахия. Поэма Тимура Кибирова «Послание Л.С. Рубинштейну» как литературный памятник. М.

Зубова, Л. (2010): Тимур Кибиров: переучет в музее словесности // Зубова, Л.: Языки современной поэзии. М. 200-229.

Илюшин, А. (1990): Ярость праведных. Бранное слово русской поэзии // Русская альтернативная поэтика. М. 121-133.

Капица, О. (2010): Кот и лиса. Русские сказки про зверей. Собрала О. Капица. СПб.

Кардина, В. / Усок, М. (сост., 1965): Советские поэты, павшие на Великой отечественной войне. М. / Л.

Кибиров, Т. (2002): Шалтай-Болтай. Свободные стихи. СПб.

Кибиров, Т. (2005): Стихи. М.

Кибиров, Т. (2009): Стихи о любви. М.

Кибиров, Т. / Фальковский, И. (1997): Утраченные аллюзии. Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа» // Philologica. 4 (1997). 289-306. // http://www.rvb.ru/philologica/04rus/04rus_Kibirow.htm.

[50] Die Internetquellen wurden am 20.09.2013 auf Aktualität überprüft.

Кибиров, Т. / Кузнецова, И. (1996): Тимур Кибиров. Правила игры [интервью] // Вопросы литературы. 4 (1996). 214-225.

[Кибиров. Био-библиография] (n.d): Тимур Юрьевич Кибиров // Журнальный зал, http://magazines.russ.ru/authors/k/Kibirow/.

Куллэ, В. / Натаров, Е. (1998): Тимур Кибиров. Избранная библиография // [Старое] Литературное обозрение. 1 (1998). 40-43.

Курицын, В. (1999): «КУРИЦЫНweekly» 10/06/1999. // http://www.guelman.ru/slava/archive/10-06-99.htm.

Кэрролл, Л. (1991): Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье. Изд. подготовила Н.М. Демурова. 2-е, стер. изд. М.

Кэрролл, Л. (2010): Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье. Перевод и пересказ Леонида Яхнина. М.

Лейдерман, Н. / Липовецкий, М. (2008): Русская литература XX век (1950–1990-е годы). В 2-х тт. 4-е изд. М.

Маршак, С. (2008): Сочинения в 4-х тт. Т.1: Стихи, сказки, песни. М.

Нурмухамедова, Р. (2008): Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова [диссертация]. М.

Орлицкий, Ю. (1995): Русский верлибр. Мифы и мнения // Арион. 3 (1995). // http://magazines.russ.ru/arion/1995/3/monolog1.html.

Рабинович, Е. / Чепайтите, М. (сост. 2010): Дар и крест. Памяти Натальи Трауберг. СПб.

Роднянская, И.Б. (2001): Лирический герой // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост.: А. Н. Николюкин. М. 452.

Рубинштейн, Л. (сост., 1991): Личное дело №_. Литературно-художественный альманах. М.

Рутц, М. (2011): «Иностранные» интертексты в творчестве Тимура Кибирова. Общая картина, англофильство и англо-французский антагонизм // Текст и подтекст. Поэтика эксплицитного и имплицитного. Отв. ред.: Н.А. Фатеева. М. 341-348.

Рутц, М. (2015): Рождение детской темы у Тимура Кибирова. «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» в споре с Иосифом Бродским и постмодернизмом // Стих. Проза. Поэтика. Сборник к юбилею доктора филологических наук, профессора Ю.Б. Орлицкого. СПб. 385-394.

Скоропанова, И. (2007): Каталогизирующая деконструкция: поэма Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы» // Скоропанова, И.: Русская постмодернистская литература. 6-е изд. М. 357-369.

Федорова, Л. (1998): Суровый Дант и насмешливый Кибиров // Литературная учеба. 2 (1998). 109-114.

Шапир, М. (2003/2005): Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы (Байрон – Пушкин – Тимур Кибиров). Резюме // Philologica. 8 (2003/2005). 19-20. http://www.rvb.ru/philologica/08rus/08rus_shapir.htm.

o_tets_(2008):Живой журнал o_tets__ 29.07.2008. // http://users.livejournal.com/_o_tets_/246320.html.

vittasim (2012): С. Маршак "Шалтай-болтай" (книжки родом из детства). [Иллюстрации с книги] Маршак, С.: Шалтай-болтай. С иллюстр. М. Митурича. М. «Детский мир» 1958 // Живой журнал vittasim 29.08.2012. // http://kid-book-museum.livejournal.com/442705.html.

Aczel, R. (2008): Intertextualität. In: Nünning, A. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart / Weimar. 330-332.

Adamzik, K. (2010): Sprache. Wege zum Verstehen. 3. Aufl. Tübingen / Basel.

Bachtin, M. (1985): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a.M.

Baring-Gould, W. / Baring-Gould, C. (Eds., 1962): The Annotated Mother Goose. Nursery Rymes Old and New. New York.

Broich, U. (1985): Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich, U. / Pfister, M. (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen. 31-47.

Broich, U. / Pfister, M. (Hgg., 1985): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen.

Carroll, L. (2001): The Annotated Alice. The Definite Edition. Ed. by Martin Gardner. London.

Demurova, N. (1994/95): Alice Speaks Russian. The Russian Translations of *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. In: Harvard Library Bulletin. 5, 4 (1994/95). 11-29.

Drews, J. (1989): Carroll, Lewis / Through the Looking-glass and What Alice Found There. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. München. Bd. 3. 667-668.

Herwig, H. (2002): Literaturwissenschaftliche Intertextualitätsforschung im Spannungsfeld konkurrierender Intertextualitätsbegriffe. In: Zeitschrift für Semiotik. 24, 2-3 (2002). 163-176.

Horaz (1992): Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Mit einem Nachwort herausgegeben von Bernhard Kytzler. Verb. und akt. Neuausgabe. Stuttgart.

Kibirov, T. / Göbler, F. (Übers.) (2002): [Gedichte]. In: Čečik, F. / Julius, A. (Hgg.): Nur Sterne des Alls. Там звезды одне. Zeitgenössische russische Lyrik. Anthologie. Köln / Frankfurt a.M. 152-163.

Kibirov, T. / Laschen et al. (Übers.) (2004): [Gedichte]. In: Laschen, G. / Thill, H. (Hgg.): Leb wohl lila Sommer. Gedichte aus Rußland. Heidelberg. 9-33.

Kibirow, T. / Fischer, Ch. (Übers.) (2003): [Gedichte]. In: Schmid, U. (Hg.): Sternensalz. Russische Lyrik. Eine thematische Anthologie. Frankfurt a.M. 94-96.

Kibirow, T. / Ingold, F. Ph. (Übers.) (2012): Dershawin zum Gedenken. In: Ingold, F. (Hg., Übers.): „Als Gruß zu lesen". Russische Lyrik von 2000 bis 1800. Zürich. 32-33.

Kibirow, T. / Klein, E. (Übers.) (2003): Rückkehr aus Schilkowa nach Konkowa [sic!]. Ein Lehrgedicht. In: Wespennest. 132 (2003). 47-51.

Kibirow T. / Nitzberg, A. (Übers.) (1998): Historische Romanze. In: Nitzberg, A. (Hg., Übers.): Türspalt an der Kette. Russische Lyrik des „Arion"-Kreises. Düsseldorf. 74-77.

Kibirow, T. / Tietze, R. (Übers.) (1996): Als Lenin noch ein Junge war. In: Schreibheft. 48 (1996). 181-187.

Kibirow, T. / Tietze, R. (Übers.) (2003): [Gedichte]. In: Akzente. 5 (2003). 432-436.

Kroh, P. (Hg., 1966): Wörterbuch der Antike mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens. 7. durchges. und erg. Aufl. Stuttgart.

Kümmerling-Meibauer, B. (Hg., 2004): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Sonderausgabe. 3 Bde. Stuttgart / Weimar.

Nemzer, A. / Lipoveckij, M. (2004): Timur Kibirov. In: Balina, M. / Lipovetsky, M. (Eds.): Russian Writers since 1980 (Dictionary of Literary Biography). Detroit. 137-148.

Nietzsche, F. (1980): Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Nietzsche, F.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bd. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München / Berlin / New York. Bd. 1. 9-156.

Onions, C. (Ed., 1966): The Oxford Dictionary of English Etymology. London.

Opie, I. / Opie, P. (Eds., 1966): The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes. London.

Pfister, M. (1985): Konzepte der Intertextualität. In: Broich, U. / Pfister, M. (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen. 1-30.

Rogačeva, N. (2006): Kibirov, Timur Jur’evič. Variacii. In: Ibler, R. (Hg.): Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch. Heidelberg. 542-547.

Rutz, M. (2008): Timur Kibirovs Bearbeitung von A.E. Housmans A Shropshire Lad: Vermittlung – Appropriation – Usurpation. In: Ressel, G. / Stahl, H. (Hgg.): Die Slaven und Europa. Frankfurt a. M. 263-285.

Rutz, M. (2016): Zitate aus Kinderliteratur bei Timur Kibirov. Komplexe Argumente einer postmodernen Wertediskussion. Zeitschrift für Slavische Philologie. 71 (2015). 407-440.

Schüle, Ch. (2000): Apollinisch-dionysisch. In: Ottmann, H. (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart / Weimar. 187-190.

Simpson, J.A. / Weiner, E.S.C. (Eds., 1989): The Oxford English Dictionary. Second Edition. Oxford.

Weststeijn, W. (1998a): Timur Kibirov. In: Cornwell, N. (Ed.): Reference Guide to Russian Literature. London / Chicago. 450-451.

Weststeijn, W. (1998b): Timur Kibirov. In: Andrew, J. / Reid, R. (Eds.): Neo-Formalist Papers. Contributions to the Silver Jubilee Conference. Amsterdam. 269-281.

Gedicht[51]

Ab ovo

Abschn.	Vers	
I	1	А на самом деле,
	2	Humpty-Dumpty
	3	(в русском классическом переводе – Шалтай-Болтай)
	4	является символом
	5	всей вообще литературы
	6	и культуры
	7	(во всяком случае, иудео-христианской,
	8	или, скажем, греко-римской,
	9	ну, в общем, нашей, европейской).
II	10	А может, и цивилизации...
III	11	Ну, во-первых, –
	12	пластическая завершенность
	13	и совершенность,

[51] Textgrundlage ist die Erstausgabe Кибиров (2002, S. 43 f.). Wiederabgedruckt in den unvollständigen „Gesamt“-Ausgaben Кибиров (2005, S. 588 ff.) und Кибиров (2009, S. 539 ff.).

идеальность самой его формы
и формальность,
рациональность сего аполлонического
идеала.

IV (Помнишь, кстати, – «Я с детства не любил овал!»?
И чудесное приговское продолжение –
«Я с детства просто убивал!»)

V Да и сам этот мраморно-гипсовый цвет –
отсылающий непосредственно
к эллинистическим нашим истокам.

VI И вообще, перенасыщенность
всякими вечными смыслами
(от Леды до Пасхи).
И много чего еще.

VII А во-вторых, –
хрупкость и ненадежность,
беззащитность и даже
обреченность быть кокнутым
так или иначе
в конце концов.

VIII И то, что сидел не где-нибудь,
а на стене,
которая, в свою очередь,
знаменует не только урбанистичность,
но и вообще
всякое разграничение,
структурность, если хотите,
членораздельность.

IX К этому можно добавить и упование
(кажется, неоправданное)
на некие трансцендентные силы
(Король и все его воинство).

X И пребывание в снах роковых...

XI Картинка вполне безысходная,
но что тут попишешь,
ведь даже имманентная способность к развитию
и преображенью
(яйцо все ж таки!)
только усугубляет
горечь и жалость.

XII Горечь, и жалость, и гнев.

Übersetzung[52]

Ab-schn.	Vers	
I	1	Aber eigentlich erweist sich
	2	Humpty-Dumpty
	3	(in der klassischen Übersetzung ins Russische – Schaltaj-Boltaj)
	4	als Symbol
	5	der ganzen Literatur überhaupt
	6	und der Kultur
	7	(in jedem Fall der jüdisch-christlichen,
	8	oder, sagen wir, der griechisch-römischen,
	9	also, im Großen und Ganzen, unserer, der europäischen).
II	10	Und vielleicht auch der Zivilisation…
III	11	Also, erstens, –
	12	die plastische Geschlossenheit
	13	und Perfektion
	14	die Idealizität seiner Form selbst,
	15	und die Formhaftigkeit,
	16	die Rationalität dieses apollinischen
	17	Ideals.
IV	18	(Übrigens, erinnerst du dich, – „Seit der Kindheit habe ich das Oval nicht gemocht!“?
	19	Und die wunderbare Weiterschreibung durch Prigow –
	20	„Seit der Kindheit habe ich einfach getötet!“)
V	21	Ja, und diese marmor-gipserne Farbe selbst –
	22	die unmittelbar auf unsere
	23	hellenistischen Wurzeln verweist.
VI	24	Und überhaupt, die Übersättigung
	25	mit allen möglichen ewigen Bedeutungen
	26	(von Leda bis Ostern).
	27	Und was noch alles.
VII	28	Und zweitens –
	29	seine Zerbrechlichkeit und Anfälligkeit,
	30	Schutzlosigkeit und sogar
	31	die Prädestination, aufgeschlagen zu werden
	32	so oder anders
	33	letztendlich.
VIII	34	Und das, dass er nicht irgendwo saß,

[52] Übersetzung von Marion Rutz.

sondern auf einer Mauer,
die ihrerseits
nicht nur Urbanität bedeutet,
sondern überhaupt
jegliche Abgrenzung,
Strukturhaftigkeit, wenn ihr wollt,
Gegliedertheit.

IX Dazu kann man noch das Hoffen hinzufügen
(anscheinend ungerechtfertigt)
auf irgendwelche transzendentale Kräfte
(der König und all sein Heer).

X Und das Verweilen in verhängnisvollen Träumen…

XI Ein gänzlich auswegloses Bild,
aber was kann man da schon schreiben,
denn selbst die immanente Befähigung zur Entwicklung
und Verwandlung
(trotz allem ja ein Ei!)
vertieft nur
Bitterkeit und Mitleid.

XII Bitterkeit, und Mitleid, und Wut.

Alexandra Tretakov (Trier)

Die ungreifbare Seele in der leiblichen Hülle: Haiku in Boris Akunins Roman „Das Diamantfahrzeug“[1]

Seit dem letzten Jahrhundert gewinnt die japanische Kurzpoesie in Russland an Popularität; in der Gegenwartsdichtung wurde insbesondere das Haiku zu einem beliebten Genre. Auch der postmodernistische Prosaiker Boris Akunin, in dessen Romanen Japan eine ganz besondere Rolle zugeschrieben wird, greift auf das Haiku zurück und weist ihm in seinem Roman „Das Diamantfahrzeug“ aus der Erast Fandorin-Reihe eine fundamentale Rolle zu.

Boris Akunin – der Spieler

Boris Akunin ist das Pseudonym von Grigori Schalwowitsch Tschchartischwili (*1956 in Tiflis, Georgische SSR), einem russischen Japanologen, Literaturwissenschaftler, Übersetzer und Kriminalschriftsteller, der Ende der 1990er Jahre zu einem führenden russischen Autor im Genre des Detektivromans wurde. Bis 1998 war er nur in engen Literaturkreisen bekannt[2], und zwar vor allem aufgrund seiner Übersetzungen japanischer Werke, darunter von Autoren wie Yukio Mishima, Masahiko Shimada und Yoko Tawada, sowie der 20-bändigen „Anthologie japanischer Literatur“.[3]

1998 startete er das Projekt „Boris Akunin“[4] und veröffentlichte seine ersten Krimiromane der Erast Fandorin-Reihe: «Азазель» [„Fandorin“], «Турецкий гамбит» [„Türkisches Gambit“] und «Левиафан» [„Mord auf der Leviathan“],

---

[1] Die vorliegende Übersetzung „Die diamantene Kutsche“ (Berlin, 2006) verliert den im Titel gegebenen wichtigen Hinweis und nennt fälschlicherweise auch im Roman die eigentlich gemeinte buddhistische Religionsrichtung Vajrayana, wörtlich ‚Diamantfahrzeug‘, ‚diamantene Kutsche‘. Auch die anderen Religionsrichtungen Hinayana und Mahayana, im Deutschen auch als Kleines und Großes Fahrzeug bekannt, werden missverständlich als Kleine und Große Kutsche bezeichnet. Somit verliert die Übersetzung einen wichtigen Interpretationsbaustein. Auch die englische Übersetzung des Titels, „The Diamond Chariot“, entspricht nicht der im Englischen gebrauchten Bezeichnung für Vajrayana – Diamond vehicle. Im Weiteren wird der Titel „Das Diamantfahrzeug“ gebraucht.

[2] https://snob.ru/profile/5232 (16/01/2016).

[3] Siehe auch seine Essays zur japanischen Literatur und Kultur: Акунин (1993, 1996, 1997) sowie seine berühmte Essaysammlung «Писатель и самоубийство» [„Der Schriftsteller und der Selbstmord“]: Акунин (1999).

[4] Vgl. das Interview: Чхартишвили / Рубинштейн (2000).

die ihn in Kürze zu einem der erfolgreichsten Schriftsteller Russlands machten. Der Autor blieb zwar zunächst noch im Dunkeln, auch wenn für die Leser unschwer zu erkennen war, dass es sich bei dem Namen *B. Akunin* um ein Pseudonym handeln musste: Die Allusion auf den berühmten russischen Revolutionär Michail Bakunin war offensichtlich, zumal der erste Roman der Serie «Азазель» [„Fandorin"] im Jahr 1876, dem Todesjahr Bakunins, spielt. Durch intrigenvolle Verschachtelung und Verästelung des Sujets über mehrere Romane hinweg erschuf Akunin einen „Metakrimi", so Rubinstein.[5] Das Rätselraten um den realen Autor dauerte dabei fast zwei Jahre an. Und erst einige Jahre später, in «Алмазная колесница» [„Das Diamantfahrzeug"], dechiffrierte Akunin seinen Namen in einer ironischen Selbstinszenierung, und der neugierige Leser erfuhr, dass das Pseudonym gleich doppelt semantisiert ist:

> Акунин – это злодей, но это не мелкий человек, это человек сильный. У него свои правила, которые он устанавливает сам для себя. Они не совпадают с предписаниями закона, но за свои правила акунин не пожалеет жизни, и потому он вызывает не только ненависть, но и уважение.[6]
>
> Ein Akunin, das bedeutet soviel wie evil man oder villain, […] nicht kleinmütig, sondern stark. Er hat seine eigenen Regeln, die er selbst aufstellt. Sie decken sich nicht mit den Vorschriften der Gesetze, aber für seine Regeln opfert der Akunin sogar sein Leben, und darum bringt man ihm nicht nur Haß entgegen, sondern auch Respekt.

Heute ist Akunins Werk in über 30 Sprachen übersetzt. Neben der Fandorin-Serie veröffentlichte der Autor eine Vielzahl weiterer Detektiv-Reihen, Erzählungen, Novellen, Dramen und literarischer Experimente (wie z.B. ein „Quest"-Roman-Computerspiel).[7]

---

[5] Чхартишвили / Рубинштейн (2000).

[6] Акунин (2003, B. 2, S. 103) / Akunin (2009, S. 298).

Warum entscheidet sich Tschchartischwili für dieses Pseudonym und will somit das Böse verkörpern? In einem Interview verrät er: «Я глубоко убежден, что Добро – норма, а Зло – аномалия. А если это так, то Зло намного интереснее, поскольку аномалия всегда интереснее нормы. Мой положительный герой почти везде одинаков и предсказуем, а Зло бесконечно многообразно и соблазнительно.» (Чхартишвили / Афанасьева 2002). [Ich bin tief davon überzeugt, dass das Gute die Norm ist, dass Böse hingegen die Anomalie. Und wenn es so ist, dann ist das Böse viel interessanter, weil die Anomalie immer interessanter ist als die Norm. Mein positiver Held ist fast überall und immer gleich und vorhersehbar, das Böse ist aber unendlich vielseitig und anziehend.] (Hier und weiter, wenn nicht anders angegeben, übersetzt von mir, A.T.)

[7] Er entwirft zwei weitere Kriminalserie-Helden: die Nonne Pelagija und den zeitgenössischen Enkel Fandorins – Nikolas Fandorin, und veröffentlicht einige Romane unter den Pseudonymen Alla Borisowa und Anatoli Brusnikin. Außerdem bringen Akunin und Tschchartischwili zwei Bücher (Novellensammlung und Roman) in Ko-Autorenschaft heraus: «Кладбищенские истории» (2004) [„Schöner als der Tod. Friedhofsgeschichten" (2009)] und «Аристономия» (2012) [„Aristonomija"].

Die Maske des Pseudonyms ‚Akunin‘ – der Bösewicht verleitet dazu, sein Werk als ein literarisches Spiel, ja, als eine Herausforderung an den Leser zu betrachten, die an das literarische Vorwissen appelliert. Der sprachliche Stil der höchst spannenden Sujets Akunins hinterlässt beim Rezipienten den Eindruck, einen Roman des 19. Jh. vor sich zu haben.[8] Seine Werke zu lesen heißt, auf eine intertextuelle „Aufdeckungsreise“ zu gehen, denn in seinen Romanen ruft Boris Akunin die Figuren russischer, englischer, französischer, amerikanischer und auch japanischer Literatur zurück ins Leben und dekonstruiert und interpretiert sie neu. Seine Romane lassen sich wie ein Metatext lesen, in dem Russland zur Hauptfigur wird. Der hinter verschiedenen Masken versteckte Autor tritt mit dem Leser in ein Gespräch über das Schicksal des Landes und greift dabei auf Allusionen auf das heutige Russland zurück. Sein intertextuelles Statement lautet: Der russische Charakter trägt in sich Elemente östlicher und westlicher Traditionen und muss als die Einheit dieser begriffen werden. Diesen Gedanken verkörpert die Hauptfigur seiner Romanreihe.

Akunins Werk: Erast Fandorin

Den Protagonisten Erast Fandorin,[9] einen russischen Sherlock Holmes, attraktiven Gentleman, Frauenhelden und Abenteurer, bezeichnet Akunin als eine „Mischung“ aus Lermontows Petschorin, Dostojewskis Myschkin, Tolstois Bolkonski und Bulgakows Naj-Turs,[10] der in Treue zu seinen humanistischen Grundsätzen für Gerechtigkeit und Menschlichkeit kämpft.

Akunins Held ist 1856 geboren (also genau 100 Jahre vor seinem Schöpfer), sein erstes Abenteuer wird 1876 im Roman «Азазель» [„Fandorin“] beschrieben. Im Laufe der Zeit nimmt er verschiedene Posten an, bis 1891 ist Erast im Staatsdienst, später als Ingenieur und Privatdetektiv tätig. Er führt Ermittlungen in vielen Ländern durch, darunter auch Großbritannien, Frankreich, Indien und Japan. Mit viel Mut und Geschick nimmt er den Kampf gegen Verbrecher, Mörder und

[8] Zu Akunins Umgang mit klassischer Literatur: Ранчин (2004).

[9] Auch für den Namen seines Helden lässt sich Akunin ein kleines Allusion-Spiel einfallen: Der altmodische Name Erast führt recht eindeutig auf den adligen Protagonisten der sentimentalistischen Erzählung Nikolai Karamsins «Бедная Лиза» (1792) [„Die arme Lisa“] zurück, der das ländliche unverdorbene Mädchen verführt, verlässt und letztendlich in den Selbstmord treibt. Anders als der Verführer Erast liebt der junge Fandorin Lisa fon Ewert-Kolokolzewa innig und heiratet sie. Aber wie Karamsins Lisa wird auch Fandorins Geliebte sterben (seine Mutter Jelisaweta überlebt die Geburt ihres Sohnes ebenso nicht).

Der Familienname Fandorin verweist auf den berühmten russischen Dramatiker deutscher Abstammung Fonwisin („von Wiesen“). Erast stammt aus dem württembergischen Geschlecht „von Dorn“, dessen Geschichte in der Nikolas Fandorin-Reihe erzählt wird (vgl. Cheaurè 2009, S. 190 f.).

[10] Акунин / Вайль / Адабашьян (2002).

Staatsfeinde auf, sein größter Gegner bleibt dabei aber unbesiegbar – das Schicksal, die leitende Hand –, hinter welcher der Autor selbst steht, Boris Akunin. In der von ihm erschaffenen Welt gelten seine (Spiel-)Regeln: Die taktisch durchdachte Verbrecherjagd und die mutigen lebensriskanten Kämpfe Fandorins erweisen sich oft als sinnlos – er jagt den Falschen. Auch bei seinen Ermittlungen in Japan («Алмазная колесница» [„Das Diamantfahrzeug“], Band 2) erfährt er erst am Ende, als er nichts mehr ändern kann, dass er den falschen *akunin*[11] gejagt hat. An dem als sein Freund getarnten Don Tsurumaki rächt er sich zwar, doch das Wichtigste, seine Geliebte O-Yumi, verliert er für immer. Im ersten Teil des Romans scheint Erast ein wahrer Gewinner zu sein: Er verfolgt eindeutig den „Richtigen“, den Geheimspion Wassili Rybnikow, sein genialer Plan funktioniert und er besiegt den Bösewicht. Nicht in dem Roman und auch nicht später erfährt Fandorin, wen er diesmal verloren hat. Er ist eine Spielfigur auf dem Schachfeld Boris Akunins. Fandorin wird von seinem Autor regelrecht verhöhnt, indem er ihn albern aussehen und seine Heldentaten als eine Aneinanderreihung von Zufällen erscheinen lässt: Er ist eben ein Glückskind (das im letzten Roman aber am Ende durch eigene Dummheit doch umkommt).[12]

Fandorin verabscheut Glücksspiele, obwohl er fantastisches Glück hat und nie verliert. Umso unglücklicher sind seine Beziehungen zu Frauen: Seine erste Frau Elisabeth von Ewert-Kolokolzewa kommt kurz nach der Verlobung ums Leben (und das ist zugleich Erasts trauriges Glück: dieses Attentat war auf ihn geplant), seine japanische Geliebte O-Yumi stirbt bei einem Brand (der ihm verschwiegene Fakt ihres Überlebens erleichtert sein Leiden nicht) – nach diesen Schicksalsschlägen verlernt er zu lieben. Boris Akunin nennt ihn einen „emotionalen Invaliden“.[13] Jedes Abenteuer des Helden wird von einer Liebesaffäre begleitet, tiefen Gefühlen und Bindungen bleibt er jedoch fern.

Erast Fandorin vereint in sich die männlichen Archetypen, die Akunin wertschätzt: Er ist in eins russischer Intellektueller, britischer Gentleman und japanischer Samurai.[14] Die Besonderheit des Protagonisten liegt in dem Zusammenspiel dreier kultureller Traditionen: russischer, englischer (westlicher) und japanischer

[11] Sein Pseudonym schenkt ihm einen „Erlaubnisschein“ für eine Art des Cameo-Auftritts. Boris Akunin erschafft dieses Spiel, setzt seine Regeln und „zerfällt“ in die Hypostasen des Bösen in seinen Romanen. Er schwingt bei jedem Abenteuer unsichtbar (manchmal auch sichtbar) mit.

[12] Vgl. Циплаков (2001, S. 175). Auch in „Diamantfahrzeug“ gibt es genügend Beispiele für Fandorins „alberne“ Siege: Er gewann im Ehrenduell um seine Geliebte O-Yumi gegen den Engländer Bullcocks nur, weil sein Gegner (angeblich) einen Schlaganfall erlitt und tot umfiel (Akunin 2006, S. 603).

[13] Fandorins Biographie u.a. unter: http://bookmix.ru/groups/viewtopic.phtml?id=1922 (10/11/2015).

[14] Сорокин (2011, S. 264).

(östlicher).[15] Er tritt als russischer Europäer auf und ist durch Dandyismus, Reisen, unaufhörliche Sehnsucht und geheimnisvolles Verhalten charakterisiert. Akunin modernisiert die romantische Darstellung seines Helden, indem er den russisch-europäischen Fandorin mit Elementen östlicher Kultur, Mentalität und Weisheit versieht. Er vereint in ihm zwei fremde und sich doch recht ähnelnde Traditionen und Philosophien: Westen und Osten.[16]

> Сам же автор […] становится медиатором, подвергая западный романтизм строгой проверке философией Востока. Но и наоборот: философия Востока в его творчестве вынуждена считаться с западной тщательностью и занудливой продуманностью.[17]
>
> Der Autor [Akunin] tritt […] als Mediator auf, er unterzieht die westliche Romantik der strengen Kontrolle fernöstlicher Philosophie. Andersrum aber auch: die Philosophie des Osten in seinem Werk muss gezwungenermaßen mit westlicher Akribie und pedantischem Durchdenken rechnen.

Nicht zuletzt durch dieses Aufeinandertreffen der Kulturen ist Fandorin keine statische Figur; bereits im ersten Band der Reihe lässt sich eine Entwicklung erkennen, besonders wurde seine Dynamik jedoch durch die Reise nach Japan beeinflusst.

Japan wird in der Krimi-Reihe eine besondere Rolle zugeschrieben, beinahe in jedem Roman sind Verweise oder Anspielungen auf japanische Kultur und Literatur zu finden (z.B. in «Весь мир театр»[18] [„Die Moskauer Diva“] schreibt Fandorin ein Stück im Stil des japanischen Kabuki- und Bunraku-Theaters). Elemente japanischer Mentalität und Tradition tauchen beiläufig, dafür kontinuierlich auf und verleihen der Krimi-Reihe einen gewissen exotischen Beigeschmack. Fandorins treuer japanischer Diener Masa lebt nach den Regeln asiatischer Kultur und versucht seinen Herren nach diesen zu erziehen, womit er ihn oft in (aus europäischer Sicht) kuriose Situationen bringt.

Der in Japan spielende Roman „Das Diamantfahrzeug“ nimmt in dieser Reihe eine Sonderstellung ein, denn der zweite Band, eine Rückblende und Exposition zu den ersten drei Romanen der Serie, ist der Schlüssel zu vielen Fragen, die in den vorigen Werken unbeantwortet geblieben sind. Fandorin lebt mehrere Jahre im Land der aufgehenden Sonne, erlernt dort die japanischen Kampfkünste und wird zum Kenner japanischer Kultur. Japan erweist sich für die ganze Fandorin-Reihe als ein nicht wegzudenkendes Element und führt dem Leser einige Aspekte fernöstlicher Kultur, Philosophie und Literatur vor, darunter die Gattung des Haiku. Zunächst soll der Roman kurz vorgestellt werden.

---

[15] Zu Elementen fernöstlicher Philosophie (Konfuzianismus, Daoismus) in Akunins Werk vgl.: Циплаков (2001)

[16] Сорокин (2011, S. 265).

[17] Ebd.

[18] Акунин (2010).

Der Roman „Das Diamantfahrzeug“

Der Roman erstreckt sich über zwei Bände, die achronologisch angeordnet sind. Band 1 «Ловец стрекоз» [„Der Libellenfänger“] spielt in Sankt Petersburg im Jahr 1905; Russland erleidet eine Niederlage im Krieg gegen Japan. Der japanische Geheimspion Stabskapitän Wassili Rybnikow sprengt eine Brücke auf der Eisenbahnstrecke Moskau – Sankt Petersburg und bleibt unerkannt. Erast Fandorin, Hauptingenieur beim Verkehrsministerium, soll den Schuldigen finden und ihn von einem weiteren Anschlag abhalten und somit die Versorgung der Armee in den Kriegsgebieten sichern. Obwohl sich Rybnikow als ein raffinierter Ninja erweist, gelingt es Fandorin ihn zu fassen. Dem aufmerksamen Leser fällt auf, dass Rybnikow ein besonderes Interesse an Fandorin zeigt: Als der Stabskapitän gefangen wird, schaut er ihn lange an, und kurz vor seinem ehrenvollen Selbstmord im Gefängnis, er schneidet sich mit einer Rasierklinge das Gesicht ab, ist er besonders gut gelaunt, denn:

> […] он посмотрел в глаза человеку, о котором столько слышал и столько думал.[19]
>
> […] er hat dem Mann in die Augen geschaut, von dem er so viel gehört hat und an den er so oft gedacht hat.

Er schreibt einen letzten Brief an seinen Vater, den (nur!) der Leser am Ende des 2. Bandes zu Gesicht bekommt – Rybnikow verbrennt den Brief, nachdem er ihn geschrieben hat.

Werfen wir einen Blick auf den Aufbau des ersten Bandes: Dieser ist in 3 Kapitel aufgeteilt, diese heißen: ‚Kami-No-Ku‘ mit 5, ‚Naka-No-Ku‘ mit 7 und ‚Shimo-No-Ku‘ mit 5 Unterkapiteln: Das Inhaltverzeichnis ergibt also ein Haiku.[20] Über jeder ‚Unterkapitelsilbe‘ finden wir ein japanisches Schriftzeichen, das zunächst als eine ästhetische Visualisierung der japanischen Atmosphäre im ersten Band erscheint, in dem Japan zumindest in den Unterüberschriften nur drei Mal auftaucht.[21] Japan tritt hier als eine physisch greifbare Einheit auf, als eine geographische Größe, politischer Kriegsgegner Russlands. Japanische Dichtung wird jedoch in keinem Kapitel erwähnt und scheint hier keine Rolle zu spielen. Der

[19] Акунин (2003, B. 1, S. 259) / Akunin (2009, S. 186).

[20] Das traditionelle japanische Haiku besteht formal aus 5-7-5 Moren, von westlichen Autoren in 3 Zeilen gefasst, beinhaltet ein Jahreszeitenwort, Kigo, und soll den spontan erlebten Moment festhalten. Ein weiteres häufig anzutreffendes Strukturelement des Haiku ist die Gegenüberstellung zweier Elemente, Toriawase. Dabei werden unterschiedliche Komponenten aufeinander zugerückt. Auf diese Art und Weise wird zugleich der Spannungsbogen des Gedichts verstärkt: In diesem Zusammenhang kommt das Scheidewort, Kireji, ins Spiel. Die Darstellung ist kommentarlos und eröffnet dem Leser somit ein assoziatives Feld, setzt seine Imagination frei und schafft eine Metaebene, Mehrdimensionalität des Gedichts (vgl. Reich 2000, S. 6).

[21] 1. Gewisse Beziehung zum Fernen Osten: Wassili Rybnikow, hier noch nicht deutlich, dass er ein japanischer Spion ist; 2. Masa – Fandorins japanischer treuer Begleiter in jedem Band der Reihe; 3. „Japanischer Gott“.

Autor lässt den Leser zunächst alleine mit einer Menge Fragen und Überlegungen, vor allem mit dem Rätsel um den haikuartigen Aufbau und die japanischen Zeichen.

Die Analyse des Inhaltsverzeichnisses macht deutlich, dass die Unterkapitel der eigentlichen Romanhandlung und die Silben des Haiku zunächst getrennt voneinander zu betrachten sind, denn der Informationsgehalt der beiden unterscheidet sich in vielen bedeutsamen Aspekten (im Folgenden werden die Begriffe ‚Unterkapitel‘ für den Erzähltext und ‚Silbe‘ für das Gedicht verwendet).

Die einzelnen kurzen Unterkapitel erzählen vom Leben des Stabskapitäns, das so geheimnisvoll und schnellendend ist, wie das Haiku. Die ersten drei Unterkapitel des ‚Kami-No-Ku‘, einer Art Einführung, berichten von Rybnikow und seinem Verbrechen, dem Sprengen der Brücke, die vierte Silbe ist Fandorin gewidmet. Von der ersten flüchtigen Begegnung der beiden erzählt das letzte Unterkapitel, die den Zwischenraum der 1. und der 2. Zeile mit einer Frage nach der seltsamen Reaktion von Rybnikow füllt.

> Но штабс-капитан смотрел […]в спину человеку, которого поручик назвал «Фандориным». Желтоватое лицо Василия Александровича было похоже на застывшую маску, в кошачьих глазах мерцали странные блики.[22]
>
> Doch Rybnikow […] blickte dem Mann nach, den der Oberleutnant mit „Fandorin“ angeredet hatte. Rybnikows gelbliches Gesicht war zur Maske erstarrt, und in seinen Katzenaugen glitzerte es eigenartig.

‚Naka-No-Ku‘ führt die beiden Antagonisten in der 3. und 4. Silbe zusammen, wie das auch im Haiku mit den zwei tragenden Elementen geschieht, wobei sie sich aber lediglich im Haiku-Inhaltsverzeichnis näherkommen, nicht aber in der eigentlichen Handlung. Die inhaltlichen Unterkapitel des Romans lassen Rybnikow und Fandorin sich genau drei Mal begegnen, in den Silben des Haiku nur einmalig. ‚Shimo-No-Ku‘, die Pointe des Gedichts, setzt weder in der letzten Silbe noch im letzten Unterkapitel einen Punkt, denn das Haiku wird traditionell semantisch nicht abgeschlossen, sondern fordert vom Leser eine gedankliche Weiterarbeit. So ist auch Band 1, der ein ‚großes‘ Haiku bildet, mit der letzten und längsten Silbe nicht abgeschlossen; sie reicht bis an das Ende des Romans. Etwas ‚Unausgesprochenes‘ bleibt, ein Gefühl der Vorahnung und gleichzeitig einer Leere des Sinns: 1) Weshalb trifft Rybnikow die Entscheidung auf solche Weise zu sterben? 2) Warum schaut der Stabskapitän Fandorin lange an und weshalb hat er oft an ihn gedacht? 3) Wie lassen sich die Schriftzeichen über den Unterkapitelüberschriften deuten? Die Antworten auf diese Fragen werden erst nach und nach im zweiten Band gegeben. Der bereits erwähnte Brief Rybnikows wird im letzten Kapitel des gesamten Romans („P.S.“) aufgegriffen, überbrückt die Zeitspanne von 27 Jahren und erweist sich als das letztendlich klärende Bindungsglied der beiden Bände.

---

[22] Акунин (2003, B. 1, S. 53) / Akunin (2009, S. 50).

Bereits nach der Durchsicht von Band 1 ist deutlich, dass das Haiku im Roman eine bedeutende und sinnschaffende Funktion trägt. Band 2 führt den Haikubezug auf andere Weise fort: Jedes der 53 Kapitel[23] (insg. mit dem Brief als Nachtrag 54) im zweiten Band schließt mit einem Haiku ab. In diesem Teil erweisen sich die Gedichte, so viel sei bereits hier verraten, als Schlüssel zum Rätsel des Romans. Doch sehen wir uns zunächst die Handlung des zweiten Bandes mit dem Titel «Между строк» [„Zwischen den Zeilen“] näher an.

Er spielt in Japan 1878, zur Zeit der Meji-Restauration. Der 22-jährige Fandorin kommt nach aus Indien nach Japan[24], Yokohama, um dort den Posten des Vizekonsuls einzunehmen. Doch bevor er die Möglichkeit hat, die neue Umgebung, japanische Kultur und ihre Besonderheiten kennenzulernen, wird er in politische Intrigen um den monarchisch gestimmten Minister Okubo verwickelt. Während seiner Ermittlungen muss Fandorin gleichzeitig mit mehreren Gegnern in den Kampf treten, vor allem aber mit dem geheimnisvollen Ninja des Shinobi-Klans, Momoti Tamba, dem Auftragsmörder, der über fantastische Kräfte verfügt: Er beherrscht hervorragend die Kampfkünste, kann nur durch eine Berührung die Macht über den Körper des Gegners erlangen und scheint sogar fliegen zu können. Bei dem Versuch, einen der Mörder des Shinobi-Klans zu fangen und zum Reden zu bringen, wird Fandorin mit der schrecklichen Selbstmordmethode – dem Abschneiden des Gesichts konfrontiert.[25] Der Leser erhält damit indirekt die Antwort auf die erste Frage, weshalb Rybnikow sich entscheidet, auf solche Wiese sein Leben zu beenden: Er ist ein Mitglied des geheimen Shinobi-Klans.

Fandorin vernachlässigt seine Ermittlungen, denn er begegnet der Liebe seines Lebens, der geheimnisvollen und wunderschönen Konkubine O-Yumi (Midori). Wie sich später herausstellt, ist sie die Tochter des Shinobi-Oberhaupts Momoti Tamba, nur dank ihrer, die seine Liebe erwidert, bleibt Fandorin am Leben. Mit Hilfe der beiden (letztendlich erweist sich Tamba nicht als der eigentliche Feind) gelingt es dem Vizekonsul, die Intrige zu beenden und den Feind und Verräter Don Tsurumaki zu besiegen. Midori kommt jedoch bei einem Brand ums Leben; sie opfert sich auf, um den Shinobi-Klan zu retten. Nach diesem Schicksalsschlag bleibt Erast noch eine Zeit bei Momoti Tamba und wird zu seinem Schüler. Er lehrt Fandorin im Einsatz von Atemtechnik, bringt ihm die Kampfkünste des Klans bei, zeigt ihm Geheimwaffen; hier erlernt Erast all das, was ihn im Westen zu einem besonderen Menschen macht.

[23] Hier eine Allusion auf „Die Geschichte vom Prinzen Genji“ Murasaki Sikibus: Das Werk ist in 54 Kapitel aufgeteilt; in «Любовница смерти» [„Der Magier von Moskau“] wird Fandorin Prinz Genji genannt.

[24] Neben dem Titel ein weiterer Verweis auf die Bedeutsamkeit des Buddhismus für den Roman, denn von Indien gelangte der Buddhismus über China und Korea nach Japan.

[25] Акунин (2003,B. 2, S. 180) / Akunin (2006, S. 681).

Erst auf den letzten Seiten des Romans, im „P.S.“, erfahren wir aus dem Brief[26] des Stabskapitäns Rybnikow, dass seine Mutter O-Yumi Tamba im Gegenzug für Fandorins Leben verspricht, für immer aus dessen Leben zu verschwinden; ihr Tod war selbstinszeniert. Hier finden wir auch die Antwort auf die zweite offengebliebene Frage: Warum schaut der Stabskapitän Fandorin lange an und weshalb hat er oft an ihn gedacht? Er hat seit seiner Kindheit die Geschichte von O-Yumis vorgespielten Tod zur Rettung Erasts gehört, nun hat er die Möglichkeit diesem Mann in die Augen zu schauen, seinem Vater.

Für den Protagonisten bleiben O-Yumis Überleben, die Geburt ihres gemeinsamen Kindes und am Ende dann die Tatsache, dass er Mitschuld am Tod seines Sohnes trägt, für immer ein Geheimnis. Wie die Phrase „You can love“ zu deuten ist, versteht Rybnikow nicht, da er nicht weiß, dass Fandorin nach O-Yumis Tod Tamba erklärt: „I mustn’t love anybody. My love brings disaster. I cannot love. I cannot love“[27].

Rybnikows Brief schließt den Kreis der Handlung in den beiden Bänden und spricht das ‚Unausgesprochene‘ aus. Auf das im Leser ausgelöste Mitleid mit Fandorin baut sich stetig Fassungslosigkeit und gleichzeitig auch Wut auf Fandorin selbst auf: Wo blieben die für ihn charakteristische Akribie, Rationalität und arithmetische Faktenberechnung? Erstens: Fandorin war sich Rybnikows Klanzugehörigkeit bewusst. Zweitens: Seine Gesichtszüge erscheinen ihm bekannt. Drittens: Rybnikows (ungefähres) Alter – drei Argumente, die Fandorin zumindest zum weiteren Überlegen bewegen sollten. Die auffälligen Hinweise auf Wassilis Herkunft blendet er aus.

Offen bleibt die Frage nach den japanischen Schriftzeichen; hier fordert Akunin den des Japanischen mächtigen Leser heraus. Zusammengesetzt ergeben die Zeichen folgende Zeile und lauten übersetzt:

蜻蛉釣り今日はどこまで行ったやら

Мой ловец стрекоз, О, как же далеко ты Нынче забежал...[28]	Mein lieber kleiner Libellenfänger, so weit Liefst du heute fort.

Die erste Silbe des von O-Yumi im Kapitel „Der verschüttete Sake“ vorgetragenen Haiku der Dichterin Chiyo–ni (1703–1775)[29] taucht bereits vor dem ersten Unterkapitel des ersten Bandes auf! So bekommen wir im ersten Band vereinzelte Hinweise für die Lösung des Romanrätsels in den Silben des großen Inhalts-Haiku. Japanische Dichtung, die in «Ловец стрекоз» [„Libellenfänger“] auf den ersten Blick unerwähnt bleibt, ist im gesamten Roman fein eingewebt, die einzelnen Silben verschränken sich mit den Unterkapiteln. Sie deutet bereits am Anfang

---

[26] Ebd., S. 588 / S. 744.

[27] Ebd., S. 556 / S. 715.

[28] Ebd., S. 521 / S. 681.

[29] Im Roman ist dieses das einzige Haiku, das nicht von Akunin verfasst wurde.

auf den Ausgang der Handlung voraus, auf eine völlig andere Weise und viel eher als der Brief. Wie die Schriftzeichen, einzelnen Puzzleteilchen ähnelnd, ein Haiku-Puzzlebild ergeben und letztendlich die Rätsellösung, so fügen sich auch die unbedeutenden Hinweise in den Prosapassagen zu einem Gesamten und werden im Brief explizit ausgeführt. Es gibt also zwei Schlüssel, die dasselbe Schloss auf unterschiedliche Weise öffnen: Die Drehungen des Haiku-Schlüssels sind unauffällig und langsam, ihr Geräusch ist melodisch und geheimnisvoll, die des Briefes hingegen dynamisch, funktional, faktisch, auf den Punkt bringend. Das angeführte Gedicht nimmt eine erläuternde Position ein und demonstriert, wie die Unabgeschlossenheit, der assoziationshervorrufende Charakter und die Mehrdimensionalität des Haiku den Erzählteil bereichern und diesen mit nicht in Worte zu fassender Atmosphäre versehen und dabei tiefere Sinnschichten des Romans eröffnen.

O-Yumi trägt das Gedicht mit geschlossenen Augen vor, genießt dabei jede Silbe / More, den Augenblick der traurigen Schönheit. Die Dichterin Chiyo–ni hat dieses Gedicht auf den Tod ihres kleinen Sohnes verfasst. Warum Rybnikow als Libellenfänger bezeichnet wird (was ihn als Sohn O-Yumis offenbart), erfährt der Leser aus seiner Kindheitserinnerung:

> […] но Василий Александрович сообщил лишь, что маленьким мальчиком любил ловить стрекоз, чтоб потом пускать их с высокого обрыва и смотреть, как они зигзагами мечутся над пустотой.[30]
>
> […] doch er erzählte nur, als kleiner Junge habe er gern Libellen gefangen, um sie dann einen steilen Abhang hinunterzuwerfen und zuzuschauen, wie sie im Zickzack über der Leere taumelten.

Die Libelle, *tombo*,[31] ist ein beliebtes Motiv japanischer Kunst und im Haiku ein Kigo des Sommers, der Libellenfänger bezeichnet einen kleinen Jungen. O-Yumi führt Fandorin und auch den Leser in die Kunst des Haiku ein. Der Autor lenkt erneut die Aufmerksamkeit auf die sinnschaffende Funktion der Gedichte, Midori erklärt:

> Хокку подобно телесной оболочке, в которой заключена невидимая, неуловимая душа. Тайна спрятана в тесном пространстве между пятью слогами первой строки (она называется ками-но-ку) и семью слогами второй строки (она называется нака-но-ку), а потом меж семью слогами нака-но-ку и пятью слогами последней, третьей строки (она называется симо-но-ку). […] Хорошее хокку похоже на силуэт прекрасной женщины или на искусно обнаженную часть ее тела. Контур, деталь волнуют куда больше, чем целое.[32]
>
> Haiku sind wie die leibliche Hülle, welche die unsichtbare, ungreifbare Seele umschließt. Das Geheimnis liegt in dem engen Raum zwischen den fünf Silben der ersten Zeile (sie heißt Kami-No-Ku) und den sieben Silben der zweiten Zeile (sie heißt Naka-No-Ku) und zwischen den Silben des Naka-No-Ku und den fünf Silben

[30] Акунин (2003, B. 1, S. 40) / Akunin (2006, S. 81).

[31] Schönbein (2001, S. 153).

[32] Акунин (2003, B. 1, S. 522) / Akunin (2006, S. 681).

> der letzten Zeile (sie heißt Shimo-No-Ku). […] Ein gutes Haiku gleicht der Silhouette einer schönen Frau oder einem raffiniert entblößten Teil ihres Körpers. Konturen, ein Detail, sind weit erregender als das Ganze.

Die Erläuterung einzelner Haikuzeilen, die bereits im ersten Band namentlich erwähnt werden, taucht hier eingeklammert, beiläufig auf, ähnlich wie das Geheimnis des Haiku ‚zwischen den Zeilen‘ versteckt ist. Die Rätselhaftigkeit des Haiku von Chiyo–ni erstreckt sich Silbe für Silbe über den gesamten ersten Band, zwischen seinen Zeilen werden Rybnikow und Fandorin zusammengeführt. Die drei Auslassungspunkte in der letzten Zeile markieren die Unabgeschlossenheit der letzten Silbe. Das Gefühl des ‚Unausgesprochenen‘ begleitet den Rezipienten bis hin zu den letzten Kapiteln; auch der Held bleibt lange Zeit über O-Yumis-Midoris Weiterleben unwissend, das Geheimnis um ihr gemeinsames Kind wird ihm nie offenbart. Fandorins Geliebte erfüllt wie das Haiku die Schlüsselfunktion in «Алмазная колесница» [„Das Diamantfahrzeug“] – sie ist die geheimnisvolle Komponente des Romans, die nie ausreichend gelöst wird, sie hinterlässt das Gefühl des Unausgesprochenen, sie präsentiert das wichtigste rätsellösende Haiku, das die beiden Figuren zusammenführt – sie selbst ist das Haiku und verkörpert die von den japanischen Dreizeilern geschaffene Metaebene. Das kurze Gedicht eröffnet dem Leser nur ein erregendes Detail, einen bedeutsamen Moment des Ganzen; auch O-Yumi erlaubt nur einen kurzen Einblick in ihr Leben, während Fandorins Handlungen und Gedanken ausführlich geschildert werden (Erzählteil). Gleichsam O-Yumis und Erasts Beziehung vereinen in sich die lyrischen und prosaischen Passagen des Romans, wobei sich die Haiku auf die wichtigsten erzählten Elemente fokussieren und somit die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese lenken.

Haiku im Roman

Jedes der 53 Kapitel des zweiten Bandes schließt mit einem Haiku ab.[33] Erst am Ende eines jeden Abschnitts wird deutlich, warum es seinen Titel trägt. Die abschließenden Haiku fassen nicht den Inhalt zusammen, sondern sie greifen den

---

[33] Einer der ersten und berühmten Haikudichter Matsuo Bashô (1644-1694) wertete die einst humoristische Haikai-Dichtung auf und entwickelte das Haiku unter dem Einfluss der Zen-Buddhismus-Lehre (Долин (2009, S. 13), die im 5. Jh. n. Chr. in China als ein neuer Meditationsweg begründet wurde und auf den philosophischen Grundlagen des Mahayana basiert. Diese versteht die Welt als etwas Absolutes, alles, was existiert, ist in seinem innersten Wesen ununterscheidbar eins. Es gibt etwas an sich Existierendes, das allen Wesen und Dingen zugrunde liegt, somit trägt jedes Element ein Teil des Buddha (Tworuschka 1985, S. 153 f., 227 f.; Immoos 1990, S.148 f., 83 f.). Die Leere, Zen, ist nichts, was mit Hilfe von Worten vermittelbar ist; es wurden Methoden, z.B. Meditation und Kōan (Fragen, die nicht mit dualistischem Denken gelöst werden können) entwickelt, um sein eigenes ursprüngliches Wesen zu erkennen und Buddha näherzukommen (Dumoulin 1976, S. 77 f.). Bashô versuchte diese Erkenntnis, den

Titel des Abschnitts auf, konzentrieren sich auf ein Detail und verleihen diesem eine Bedeutung, die über die inhaltliche Bedeutung des Kapitels hinausgeht. Der Titel ist das Sprungbrett, von dem der Leser in die Tiefe der spannenden Handlung eintaucht, und das abschließende Haiku ist eine Insel, eine Ruheoase, die die Möglichkeit bietet, das Gelesene zu verinnerlichen, über die Geheimnisse nachzudenken und sich auf den nächsten Sprung vorzubereiten.

Die spannende und dynamische Handlung der Kapitel liefert pro- oder retrospektiv Hinweise auf mögliche Interpretationen der Gedichte. Analysieren wir einige Beispiele.

Das erste Kapitel „Der Flug des Schmetterlings" handelt von Fandorins Ankunft in Yokohama und seiner ersten Bekanntschaft mit seinem zukünftigen Vorgesetzten, dem Konsul Doronin. Das Geschehen wird vom Schmetterling Omurasaki begleitet, die erste Seite des Romans ist alleine ihm und seinem Flug gewidmet. Der Schmetterling fliegt zunächst zu Doronin, von der Nelke in seinem Knopfloch angelockt, dann begleitet er Fandorin, der einen strahlendweißen Helm trägt, zum Schluss landet er dann auf der bunttätowierten Schulter eine Rikschakulis, von dem der Schmetterling zerdrückt wird.

(1) Не беречь красы	Sorglos um Schönheit
И не бояться смерти:	Und keine Furcht vom Tod:
Бабочки полет.[34]	Des Schmetterlings Flug.

Hoch ästhetisch wird das kurze Leben des Schmetterlings im Haiku aufgegriffen, es stellt den Tod und die Schönheit einander gegenüber. Doch warum wird Omurasaki diese besondere Bedeutung zugeschrieben? Eine mögliche Antwort finden wir einige Kapitel später. Fandorin trifft heimlich O-Yumi:

Moment der Erleuchtung, *satori,* in seinen Haiku festzuhalten. In der Dichtung sah er die Möglichkeit, die ungreifbare Wahrheit intuitiv im alltäglichen Leben und der Natur herauszuspüren. (Hasumi 1986, S. 73). Seine Gedichte selbst sind der Akt satori, Bashô greift das Unendliche und Ungreifbare im Einfachen, Alltäglichen, Natürlichen auf und präsentiert somit ihre Einheit (Долин 2009, S. 15). Die Unmöglichkeit, die Zen-Erfahrung in Worte zu fassen, spiegelt sich in der Haikudichtung in Form des ‚ästhetischen Ungesagten' wider und bindet den Zuhörer und Leser in den Akt der Erkenntnis mit ein. Dieser Effekt wird zum Beispiel auf grammatischer Ebene erzielt, indem das Prädikat in der letzten Zeile weggelassen wird (Дьяконова 2002, S. 192). Unabdinglich für Bashôs Poesie, sowie für das traditionelle Haiku, sind die ‚Jahreszeitwörter', *kigo*, die auf die Verbundenheit des menschlichen Lebens und der Naturmetamorphosen verweisen. Unter der leiblichen Hülle des Haiku zeichnen sich stets zwei Pläne ab, der nahe, konkrete – die Natur und der ungreifbare, kosmische, der das Gedicht durch *kigo* zum Teil des Selbst macht (Дьяконова 2002, S. 195). Der Dreizeiler erklärt nichts, er hält einen Moment fest, dem die ästhetischen Grundprinzipien sabi, Trauer, Ruhe und Einsamkeit, *wabi*- Einfachheit (eigentlich die Zusammengehörigkeit beider Elemente) und toriawase, Komplementarität der Elemente, zugrunde liegen (ebd.; Hasumi 1986, S. 119). Auch für die Haikugedichte im Roman spielt der Einfluss des Buddhismus eine prägende Rolle.

[34] Акунин (2003, B. 2, S. 12) / Akunin (2006, S. 198).

Перегородки разъехались в стороны. За ними, придерживая створки, стояла О-Юми – с раскинутых рук свисали широкие рукава кимоно, отчего женщина была похожа на бабочку.[35]

Der Wandschirm wurde aufgeschoben. Dahinter, die Türflügel offenhaltend, stand O-Yumi. Von ihren ausgebreiteten Armen hingen weite Kimonoärmel herab, sodass sie aussah wie ein Schmetterling.

Wie Omurasaki fürchtet auch sie nicht den Tod und opfert ihr Leben für den Klan auf, ihr weißes Gesicht wird verkohlt (in Wirklichkeit nur mit Lehm beschmiert).

In dem Kapitel „Das Herz der Mamushi“ kommt Momoti Tamba in Fandorins Haus, um diesen zu töten: Er soll von der Mamushi-Schlange gebissen werden, die in seinem Ärmel versteckt ist. Doch sie beißt nicht zu. Die dynamische Handlung wird von der geheimnisvollen Ruhe des Haiku polarisiert:

(2) Сколько мудрости, Сколько тайн в себе храпит Сердце мамуси.[36]	Welch große Weisheit; Welche Rätsel birgt in sich Der Mamushi Herz.

Erst gegen Ende des Romans erklärt Tamba, dass Mamushi Erast als etwas Besonderes erkennt und dass er ihn deshalb am Leben lässt.

Если б я вовремя заметил у тебя по краям лба шишки инуока, я бы не напустил на тебя гадюку. Таких, как ты, не кусают собаки, не трогают змеи, не жалят осы. Тебя любят вещи и животные. Ты человек очень редкой породы. Поэтому я и приставил к тебе свою дочь.[37]

Hätte ich die Inuoka–Beulen beiderseits deiner Stirn rechtzeitig bemerkt, würde ich nicht die Viper auf dich gehetzt haben. Solche wie du werden von Hunden und Schlangen nicht gebissen, von Wespen nicht gestochen. Die Dinge und die Tiere lieben dich. Du bist von ganz besonderer Art. Darum habe ich dir meine Tochter geschickt.

In „Irisduft“ müssen bedeutende politische Entscheidungen getroffen werden, Okubo wurde trotz Fandorins Bemühungen ermordet, und nun herrscht Ungewissheit über die Zukunft Japans. Fandorin sucht enthusiastisch nach dem Verräter, der den Auftragsmörder über seine Ermittlungen informiert. Die angestrengte Spannung löst sich erst im letzten Abschnitt auf, als er Midori trifft: „Wundervoller Irisduft kitzelte Fandorins Nase.“

На сером фоне окна прорисовывался силуэт – но не Асагавы, а куда более тонкий. Навстречу вошедшему метнулась по-кошачьи гибкая фигура. Длинные пальцы обхватили лицо оторопевшего вице-консула. – Я не могу без тебя! – пропел незабываемый, чуть хрипловатый голос. Ноздри титулярного советника щекотнул волшебный аромат ирисов.[38]

Von dem grauen Fenster zeichnete sich eine Silhouette ab – allerdings nicht die von Asagawa; sie war wesentlich schlanker. Eine katzenhaft geschmeidige Gestalt

---

[35] Ebd., S. 281 / S. 453.

[36] Ebd., S. 142. / S. 319.

[37] Ebd., S. 489 / S. 651.

[38] Ebd., S. 247 / S. 420.

stürzte dem Eintretenden entgegen. Lange Finger umfaßten das Gesicht des Vizekonsuls. „Ich halte es nicht aus ohne dich!“ flötete eine unvergeßliche heisere Stimme. Wundervoller Irisduft kitzelte Fandorins Nase.

(3) Грустные мысли,	Trübe Gedanken
На сердце тоска – и вдруг	Wehmut Herzen, und dann
Запах ирисов.[39]	Plötzlich Irisduft.

Nach diesem Kapitel geraten Fandorins Ermittlungen ins Stocken, er denkt nur noch an O-Yumi: Die Hals-über-Kopf Verliebtheit spiegelt sich in dem Haiku wider:

(4) Забыть обо всем,	Alles vergessen,
Нестись сломя голову -	Und Hals über Kopf folgen
Таков зов любви.[40]	Dem Ruf der Liebe.

Fandorin riskiert bei jedem Treffen den Kopf. Er hat vergessen, dass O-Yumi einem anderen Mann gehört, dass die heimlichen Treffen der beiden seine Ehre und auch die Ehre seines Vaterlandes verletzen und dass die Liebe einer Konkubine und eines Gaijins keine Zukunft hat.

Einige Haiku kooperieren gleichzeitig mit verschiedenen narrativen Passagen und gewinnen durch diese an Interpretationsfülle. Der verräterische Fürst Onokoji verspricht den Ermittlern Informationen, die die Suche nach dem Feind vorantreiben würden und lockt mit diesem Versprechen Fandorin und Asagawa in die tödliche Falle Sugas, aus der sie sich nur mühsam befreien können. Onokoji soll für die trügerischen Versprechen bestraft werden, doch Fandorin gab ihm sein Wort, ihm Schutz zu gewähren:

– Не бойтесь, князь. Мы сумеем вас от него защитить. […] Невозможно передать, до чего Эрасту Петровичу, всецело захваченному своей идеей, не хотелось сейчас возиться с этим слизняком. Но слово есть слово.[41]

„Keine Angst, Fürst. Wir können Sie vor ihm schützen. […] Es läßt sich kaum sagen, wie sehr es dem voll und ganz von seiner Idee in Anspruch genommenen Fandorin widerstrebte, sich um diesen weinerlichen Kerl zu kümmern. Aber ein Wort war ein Wort.

(5) Было в начале	Es stand am Anfang
И останется в конце.	Es wird stehen am Ende.
Слово есть Слово.[42]	Ein Wort ist ein Wort.

Auch O-Yumi gibt ihrem Vater das Wort, ihren Tod vorzuspielen, wenn er den Gaijin am Leben lässt. Im Gegenzug nimmt sie Tamba das Versprechen ab, Fandorin „den WEG zu lehren“.

---

39 Ebd.

40 Ebd., S. 258 / S. 430.

41 Ebd., S. 355; 359 / S. 524; 528.

42 Ebd., S. 359 / S. 528.

Jedes Haiku weist somit einen direkten oder indirekten Bezug zum Protagonisten auf. Er ist umgeben von Betrug: die irreführende Sicherheit bei den Ermittlungen, trügerischer Sieg über Bullcocks (dabei hat der Engländer ihm einen Schlaganfall vorgespielt; er kämpft lediglich um den Schein seiner Ehrenrettung), der anscheinend treue Schreiber Shirota erweist sich als Verräter und der angebliche Freund, der hilfsbereite Don Tsurumaki, der den Geliebten Zuflucht für die heimlichen Treffen in seinem Garten gewährt, ist niemand anderes, als der *akunin*, den Fandorin die ganze Zeit über zu fassen versucht. Das Glück mit O-Yumi ist letztendlich nur eine Täuschung, so wie ihr Tod, der Fandorin für den Rest seines Lebens geprägt hat.

Der trügerische Anschein der Handlung ist in „Diamantfahrzeug“ allgegenwärtig und verweist den Rezipienten auf die Vielschichtigkeit der erzählenden sowie lyrischen Passagen. Die simple Deutung der Haiku, die der Erzähltext liefert, ist lediglich ein Schein, sie ist viel komplexer und verworrener, als sie auf den ersten Blick sein mag. Das Zusammenspiel von Haiku und Erzähltext repräsentiert damit die buddhistische Wahrheit vom Scheincharakter der Welt. Das Haiku eröffnet dabei auch einen Hinweis auf den Weg aus der Welt der Illusion.

Das Haiku schafft eine geheimnisvolle, meditative Atmosphäre. Der melancholische Charakter der Gedichte untermalt die spannende Handlung und deutet auf das traurige Ende voraus. Die Schönheit der Trauer, die die ästhetischen Prinzipien der traditionellen Haikudichtung *wabi* und *sabi* impliziert, spiegelt sich in der melancholischen Stimmung der Haiku wider. Die Trennung der beiden Figuren und Fandorins Trauer werden von den Gedichten prophezeit. Obwohl der narrative Teil die gleichen vorausdeutenden Hinweise auf den Ausgang des Geschehens bietet, werden diese vom Haiku auf eine andere Weise präsentiert, zumal sie das verweisende Element in den Fokus setzen.

(6) Самый прекрасный Дар дерева – прощальный: Осенний листок.[43]	Das Allerschönste Schenkt der Baum zum Abschied: Das letzte Herbstblatt.
(7) Дрогнула рука, Вино пролилось на стол. Злая примета.[44]	Die Hand zitterte, Der Wein floß über denTisch. Ein böses Omen.

Hasumi spricht von der „tiefe[n] Wahrheit, die wir in der Alltäglichkeit meistens nicht beachten“[45], die den Haikugedichten inne sei. Die drei Zeilen eröffnen einen Moment dieser Wahrheit und überlassen es dem Leser, seine Vermutungen, Assoziationen und eigene Erfahrungen hinzuzufügen und sein eigenes (mehrdimensionales) Ganzes zu erschaffen. Auf den gesamten Roman ist der unabgeschlossene und geheimnisvolle Charakter des Haiku übertragen, er ist die ungreifbare

[43] Ebd., S. 371 / S. 540.

[44] Ebd., S. 523 / S. 682.

[45] Hasumi (1986, S. 77).

Seele des Werkes, die nicht in Worte zu fassen ist. Der melodische Klang der Gedichte erinnert an ein Mantra, das zur Meditation ausgesprochen wird und durch das mehrmalige Wiederholen der magischen Lautkombination eine hypnotische Wirkung auslösen soll. Dabei müssen die Silben und Sätze keinen Sinn haben. Im Vajrayana-Buddhismus sind Mantras von wahrer Bedeutung und stellen eine der zur Erlösung innerhalb eines Lebens führenden Praktiken dar.[46]

Während die höchst spannende prosaische Passage an den Verstand des aufmerksamen Lesers appelliert und ihn zum Denken, Analysieren, Mitverfolgen, aber auch zum Mitgefühl anregt, versetzt ihn der lyrische Teil auf eine Meta-Ebene der Reflexion und löst zugleich eine emotionale Wirkung aus.

(8) Как иней жизни
На зимнем стекле смерти,
Блики на клинке.[47]

Wie Reif des Lebens
Auf kaltem Glas des Todes
Funkelt die Klinge.

In diesem Haiku tauchen 3 Vokalphoneme /a/, /i/ und /e/ (alle ungerundet) auf. /a/ kommt in jeder Zeile je nur einmal vor, /i/ in der ersten Zeile drei, in der zweiten zwei und in der dritten Zeile wird es wieder dreimal gebraucht, nach dem einmaligen Gebrauch von Graphem ‚e' wird dieses in der zweiten Zeile gleich vervierfacht und taucht in der dritten Zeile wieder nur einmal auf. Die lautliche Kombination betont den herausragenden Klang des /i/. Auffallend hier ist die Variabilität innerhalb der Assonanz, die eine Ähnlichkeit zum Mantra aufweist. Auf der inhaltlichen Ebene werden Leben und Tod zusammengehörend präsentiert, verglichen mit dem Reif auf dem Glas im Winter. Die Kurzatmigkeit des Lebens wird durch den Vergleich mit einem Aufglänzen der Katana betont. Die glänzende Klinge tritt an der Stelle als Richter auf, sie behält sich die Entscheidung vor, ob sie Leben schenkt oder tötet.

(9) Все ноет, клянет
Злые ухабы Пути
Моя курума.[48]

Fluchend und stöhnend
Passierst du die Schlaglöcher
Du mein Kuruma.

Die mantrische Wirkung dieses Haiku wird durch die sich wiederholende Abfolge der Vokalphoneme /e/, /o/, /i/ und dem eher seltener gebrauchten /u/ ausgelöst. Lexikalisch wird ‚курума' – Wagen, Fahrzeug unterstrichen. Das Fahrzeug, das Fandorin auf den Weg / ‚Путь' der Erkenntnis bringen soll, muss dabei einige Schlaglöcher / ‚ухабы' passieren. Dass er sich in das Fahrzeug setzt, obwohl er es als unmoralisch empfindet, im vom Menschen gezogenen Kuruma zu fahren (und später nur noch mit seinem Fahrrad unterwegs ist), zeigt, dass er trotz der bewussten Ablehnung des Vajrayana unbewusst in das Fahrzeug steigt und einige Prinzipien dieser Lehre auslebt. Er tut das aber eben auf seine Weise – ‚Моя курума' [Mein Fahrzeug].

[46] Tworuschka (1985, S. 164).

[47] Акунин (2003, B. 2, S. 92) / Akunin (2009, S. 273).

[48] Ebd., S. 20 / S. 205.

(10) Жар без холода, Счастье без горя – хлопок Одной ладонью.[49]	Glut ohne Kälte, Glück ohne Leid – wie Klatschen Mit einer Hand.

Dieses Haiku demonstriert besonders deutlich das phonologische, lexikalische und semantische Zusammenspiel einzelner Elemente. Die mantrischer Monotonie gleichende Assonanz der /o/- und /a/-Phoneme versetzt den Leser einerseits in einen tranceähnlichen Zustand und hebt andererseits die unzertrennliche Beziehung von Glut und Kälte, Glück und Leid hervor. So wie sich das Klatschen mit einer Hand (ein berühmtes Kōan) als unmöglich erweist, so kann das Glück nicht als solches verstanden werden, wenn man das Leid nie erfahren hat. Der Zugang zu einer gewissen Meta-Ebene wird hier durch zwei Türen eröffnet: durch den mantrischen Klang und durch die Allusion auf das unlösbare Rätsel – Kōan, dessen Ziel die Erkenntnis der Nichtzweiheit ist.[50] Jedes Wesen, jede Erscheinung und Gefühl dieser Welt gehören zu einem Ganzen, Absoluten. Dieser Gedanke lässt sich nur während der Meditation (einen meditationsähnlichen Zustand) erfassen.

Das Verständnis der ganzheitlichen Welt realisiert sich auch im Aufbau der Gedichte, der im nächsten Kapitel untersucht werden soll.

Aufbau und Struktur der Dreizeiler

Eine Vielzahl von Akunins Haiku weisen eine ähnliche Aufbaustruktur auf: In den ersten beiden Zeilen werden zwei thematische Elemente einander gegenübergestellt und zusammengeführt, um sich anschließend in der dritten Zeile, in der das dritte Element auftaucht (oft der Titel des Kapitels), wiederzufinden.

Das Herz der Mamushi in (2) wird erst in der dritten Zeile erwähnt, in den vorigen Versen werden zwei Elemente bzw. Bilder (Weisheit und Rätsel) genannt, die durch die Zusammenführung in die letzte Zeile einfließen: Im Herz der Mamushi sind Weisheit und Rätsel. Das Zusammentreffen und Ineinanderfließen der Elemente wird graphisch und lautlich durch die dreifache ‚s‘-Alliteration (und das zweifache Auftauchen dieses Buchstaben in jeder Zeile) untermauert. Auch in (4) und (7) wird dasselbe Prinzip des Zusammentragens (toriawase) angewendet: Der Ruf der Liebe impliziert die Zusammengehörigkeit der Elemente „alles vergessen“ und „kopfzerbrechend rennen“ (anhand der vorliegenden Übersetzung schwer zu erkennen, im Original wird dieses durch das Wort «Таков» [dies ist] und durch den Gedankenstrich deutlich). Die zitternde Hand verschüttet den Wein über den Tisch – die ersten zwei Verse des Haiku bilden einen Satz und werden durch einen Punkt vom dritten Element, dem bösen Omen, getrennt. Inhaltlich ist die Zusammengehörigkeit der Elemente eindeutig.

---

[49] Ebd., S. 287. / S. 458.

[50] Tworuschka (1985, S. 223).

Die Analyse des Haiku (1) lässt das Aufeinandertreffen zweier thematisch verschiedener Motive erkennen: Schönheit und Tod, genauer Sorglosigkeit um die Schönheit und Furchtlosigkeit vor dem Tod. Hier werden Elemente aufeinander zugerückt, die zwar nicht als gegensätzlich einzustufen sind, die aber inhaltlich nicht ohne Weiteres, wie in den Gedichten (2), (4) und (7), zusammengefügt werden können. Durch die Verneinungspartikel «не» in den ersten beiden Versen, die Konjunktion «и», die dreifache ‚b'-Alliteration und den Doppelpunkt nach der zweiten Zeile erweisen sich die Elemente als zusammengehörig; dies wird auf morphologischer und syntaktischer Ebene deutlich.

Oft stellt der Autor zwei gegensätzliche Elemente in Kami-No-Ku und Naka-No-Ku einander gegenüber, wobei Shimo-No-Ku als Aufschlüsselung, Pointe oder auch als Ergebnis der Gegenüberstellung (oder des Ineinanderfließens) der vorigen Verse verstanden werden kann. So tauchen ‚Anfang' und ‚Ende' in (5) jeweils am Abschluss der Verse auf und sind semantisch gesehen Antonyme. Beide Zeilen weisen grammatisch denselben Aufbau auf, das Prädikat ‚sein' (im Original ‚быть' und ‚остаться' – ‚sein' und ‚bleiben') wird in Kami-No-Ku im Präteritum und in Naka-No-Ku in Futur I verwendet (auch hier der Gegensatz: Vergangenheit vs. Zukunft), der Punkt trennt die beiden Verse von Shimo-No-Ku. Der dritte Satz, eine Tautologie, gebraucht das Prädikat im Präsens und bringt somit das noch fehlende Tempus hinein und schließt den Kreis des Haiku. 3 Zeilen, 2 Elemente: das ‚Wort' ist in jeder Zeile durch das ‚Es' impliziert.

Die enge Verbindung der drei Zeilen und ihre Abhängigkeit voneinander repräsentieren eines der wichtigsten Motive des Romans, das sich durch das gesamte Werk wie ein roter Faden durchzieht: die Ganzheit der Welt. So, wie der erste Vers auf den zweiten angewiesen ist und die Pointe in der dritten Zeile erst durch die vorigen als solche verstanden werden kann, so existiert nicht der Tag ohne die Nacht und das Leben kann ohne den Tod (8; 11) nicht als Leben realisiert werden.

Elemente buddhistischer Lehre im Haiku und im Roman

(11) Три вечных тайны: Восход солнца, смерть луны, Глаза героя.[51]	Ein Mysterium : Sonnenaufgang, Mondestod, Des Helden Augen.
(12) Солнце всё делит, Тьма всё объединяет. Ночью мир един.[52]	Die Sonne scheidet, Dunkelheit vereint alles, Nachts ist die Welt eins.

Besonders markant gestaltet der Autor die Gegenüberstellung von Tag und Nacht, Sonne und Mond. Im Erzähltext verwandelt sich die Nacht für Fandorin zum Tag,

[51] Акунин (2003, B. 2, S. 30) / Akunin (2006, S. 213). Herv. A.T.

[52] Ebd., S. 517 / S. 676.

zur Zeit „des eigentlichen Lebens“, denn während der nächtlichen Treffen mit O-Yumi erweist sich die (dualistisch betrachtet) düstere, mystische, gar gefährliche, aber auch träumerisch-magische Nacht für ihn als ein Moment der Erkenntnis[53]:

> […] - Поднимись наверх, в коридор. Там темно, но ты еще и зажмурь глаза, чтобы не видеть даже теней. Коснись правой стены. Иди вперед, пока не окажешься перед дверью. Отвори ее и сделай три больших шага вперед. […]“ Он поднялся по прикрепленной к стене лестнице. Глаз не открывал. Медленно прошел коридором, наткнулся на дверь […] Он открыл глаза – и ничего не увидел.
>
> Не было ни луны, ни звезд, ни огоньков внизу. Мир соединился в одно целое, в нем не было ни неба, ни земли, ни верха, ни низа. Была лишь точка, вокруг которой располагалось сущее. Точка находилась в груди Фандорина и посылала вовне сигнал, полный жизни и тайны: тук-тук, тук-тук, тук-тук.[54]

> „Geh hinauf in den Flur. Dort ist es dunkel, aber kneif trotzdem noch die Augen zu, damit du nicht einmal Schatten siehst. Berühre die rechte Wand. Geh vorwärts, bis du vor einer Tür stehst. Öffne sie und mache drei große Schritte vorwärts. […]“. Er stieg die an der Wand befestigte Leiter hinauf. Mit geschlossenen Augen. Er lief langsam den Flur entlang, stieß auf eine Tür. […] Er öffnete die Augen und sah nichts.
>
> Keinen Mond, keine Sterne, keine Lichter unter sich. Die Welt war zu einem Ganzen verschmolzen, es gab keinen Himmel mehr und keine Erde, kein Oben, kein Unten. Nur einen einzigen Punkt und das Sein darum herum. Dieser Punkt befand sich in Fandorins Brust und sandte ein Signal nach außen, ein Signal voller Leben und Geheimnis: poch-poch, poch-poch, poch-poch.

Die Angst, die er vor dem Nichts hatte,[55] schwindet. Das allestrennende Tageslicht erschwert die Erkenntnis der Weltganzheit; sich als einen Teil des Absoluten, des Nichts, der Leere, vor der er sich einst fürchtete, zu erkennen, vermag Fandorin erst in der Nacht. Die Gegenpole oben und unten, Himmel und Erde verschmelzen in der absoluten Dunkelheit in ein Ganzes, ihm bisher Unbekanntes. Durch den Einbezug sexueller Praktiken (die einen Bestandteil der Tantra-Praxis des Vajrayana ausmachen)[56] führt O-Yumi den jungen Mann zu dieser Erkenntnis. Haiku (11) ruft den Sonnenaufgang, der Tag, Erwachen und Leben impliziert, und den Tod des Mondes in derselben Zeile auf: Tag und Nacht; Leben und Tod verschmelzen miteinander und zeigen die Vergänglichkeit aller Wesen und ihre

---

[53] Beim Meditieren unter einem Baum in der Nacht erlangte Gautama Siddharta (Buddha) die langersehnte Erleuchtung, dabei kann das ‚Erwachen‘ in der Dunkelheit der Nacht als der Austritt aus der Dunkelheit der Verwirrtheit, dem Unwissen verstanden werden. Vgl. Weber (2002, S. 171).

[54] Акунин (2003, B. 2, S. 517 f.) / Akunin (2006, S. 676 f.).

[55] Ebd., S. 484 / S.646: «Пускай великан, пускай чудовище – Эрасту Петровичу сейчас было все равно. Только не пустота, не мертвая тишина!» / „Aber mochte es auch ein Riese sein oder ein Ungeheuer – das war Fandorin einerlei. Hauptsache keine Leere, nicht diese Totenstille!“

[56] Торчинов (2000, S. 139).

Wiedergeburt in einem anderen Seinszustand auf: den unendlichen Kreislauf der Existenzen, Samsara.[57] Midori belehrt Fandorin über das eigentlich Spezifische der buddhistischen Lehre – die Erkenntnis, dass der Weg zur Erlösung aus Samsara nur aus eigenem Antrieb geschieht,[58] aus dem Punkt, um den sich das Sein aufbaut (deshalb sprach auch Rybnikow in seinem Brief von „seinem" Weg). Die Angst vor dem Tod ist genauso wenig begründet wie die vor der Dunkelheit der Nacht.

Fandorins Freund Sergeant Lockstone wurde von Shinobi-Klan im Auftrag von Don Tsurumaki ermordet, sein langsames Sterben präsentiert das Haiku am Ende des Kapitels:

(13) Зрение - первым, Последним умирает Осязание.[59]	Zuerst das Auge, Und dann als allerletztes, Versagt das Gefühl.

Beim Einschlafen „versagt" unsere Wahrnehmung, zunächst das Sehen, dann der auditive, olfaktorische und gustatorische Sinn, und erst zum Schluss das taktile Gefühl. Demnach ist das Einschlafen der Tod und die nächste Wiedergeburt lediglich der Traum. Diese Grundannahme demonstriert Shirota,[60] eine Figur, die auf den ersten Blick eine unbedeutende Rolle im Roman spielt. Er trägt vor:

[57] Lüth (1944, S. 45).

[58] Ebd.

[59] Акунин (2003, B. 2, S. 393) / Akunin (2006, S. 560).

[60] In „Diamantfahrzeug" gibt es nur zwei Haiku, die mitten im Erzähltext angeführt werden und nicht am Ende eines Kapitel, somit nehmen sie sowie ihre Vortragenden eine besondere Stellung ein: Das tombo-Haiku wird von O-Yumi präsentiert. Shirota, Fandorins Gehilfe und später Verräter, trägt auch ein Haiku vor, um den Konsul mit japanischer Poesie vertraut zu machen: Das Haiku wurde von der Geisha namens O-Kiku verfasst, die sich in einen ihrer Kunden verliebte und dafür zum Tode verurteilt wurde. Als erstes muss hier angemerkt werden, dass auch O-Yumi dasselbe Schicksal erwartet, auch sie erlebt den Sturm der Leidenschaft und auch sie darf Fandorin nicht lieben und muss für diese Liebe (wenn auch nur zum Schein) ‚sterben'. Des Weiteren muss an der Stelle Shirota näher betrachtet werden: Der seinem Land treue Schreiber, der lange Zeit „unsichtbar" im Schatten bleibt, verrät Fandorin, wechselt auf die Seite seines Feindes Don Tsurumaki und nimmt nach dessen Tod seine Position ein. Er und O-Yumi sind die einzigen im Roman, die ein Haiku, ein nichtwegzudenkendes Element dieses Werks, vortragen; diese Tatsache könnte als Hinweis verstanden werden, einige Taten und Repliken Shirotas (wie die Zeilen eines Haiku) genauer zu analysieren. So gibt es Hinweise darauf, dass der Schreiber nach der Übernahme von Tsurumakis Position weiterhin im Kontakt mit dem Shinobi Clan bleibt und später sehr wahrscheinlich zum Ziehvater und auch Auftraggeber von Fandorins Sohn wird: O-Yumi (Haiku) → Mutter / Shirota (Haiku) → (Zieh-)Vater; Puschkin ist Shirotas Lieblingsautor – Rybnikow unterhält sich mit Glikerija Romanowna über Puschkin: „[…] Sie wechselten von ihrem ernsten Gesprächsthema zur russischen Poesie, in der Rybnikow sich recht gut auskannte. Er sagte, das habe ihm sein Vater in der Kindheit anerzogen, ein glühender Anhänger der Puschkinschen Poesie" (S. 122). Außerdem spricht Rybnikow in seinem Brief (S. 744 f.) von seinen Pflegeeltern, bei denen er aufgewachsen ist. Shirotas Rolle des Pflegevaters konnte ausgehend von dem markierten Haiku begründet werden, die Rolle der Pflegemutter ist naheliegend: Mademoiselle Blagolepowa – Shirotas Frau. Neben den zwei

(14) Ночью ураган, На рассвете тишина. То был сон цветка.[61]	In der Nacht ein Sturm, Im Morgengrauen Stille. Einer Blume Traum.

И объяснил:

– «Цветок» – это она сама, потому что «кику» значит «хризантема». «Ураган» – это ее страсть, «тишина» – это предстоящая казнь, а «сон» – человеческая жизнь...[62]

Er erklärte: „Die Blume, das ist sie selbst, denn ‚Kiku‘ heißt Chrysantheme, der Sturm, ist ihre Leidenschaft, die Stille – ihre bevorstehende Hinrichtung und der Traum ist das menschliche Leben.

Das Erwachen aus diesem Traum des Lebens, der irdischen Illusion des Daseins, und das Erlangen des transzendenten Zustandes Nirvana bilden das höchste Ziel der buddhistischen Lehre.

Ein weiteres Element buddhistischer Weisheit eröffnet sich in Haiku, die in unmittelbarer, meist symbolhafter Nähe zu Midori stehen: die Erkenntnis, dass der Mensch ein Teil alles Natürlichen und alles Natürliche ein Teil Buddhas ist. Alle Naturerscheinungen und -phänomene in Haiku (kigo) (Tiere und Insekten: Libelle, Schmetterling, Schlange, Pferd; Pflanzen: Iris, Akazie, Herbstblatt, Baum; Sonne, Mond, Stern Sirius, Pflaumenregen) konzentrieren sich um Midori.

Noch ein wichtiges buddhistisches Natursymbol ist der Baum: Nach tiefer Meditation gelang Siddharta unter einem Baum die Einsicht in das Wesen aller Dinge, und er wurde zu Buddha. Dieses Motiv taucht dreimal in den Haiku auf: Das bereits angeführte Gedicht (6) und

(15) Быть красивыми После смерти умеют Только деревья.[63]	Auch nach dem Tode Ihre Schönheit bewahren Können nur Bäume.
(16) Дерево – огонь – Уголь – время – диамант. И – колесница.[64]	Holz und Feuer wird Kohle, plus Zeit – Diamant: Heilige Kutsche.

Alle drei Gedichte prophezeien den Abschied der beiden und Midoris Tod. Zunächst tritt der noch lebende Baum auf, der das letzte Herbstblatt zum Abschied

Haiku mitten im Prosaabschnitt taucht ein weiteres Gedicht auf, das Blagolepowa auf die Bitte Fandorins, ihre Lieblingszeilen vorzutragen, auf einen Zettel notiert und ihm schenkt. Auch sie wird also durch ein Gedicht markiert, was ihre Rolle als Pflegemutter Rybnikows bestätigt. Zumal sein Vater in dem Auftragsbrief im Band 1 schreibt: « Матушка просила передать, что молится за тебя.». (S. 10) O-Yumi ist zu dem Zeitpunkt bereits tot. Blagolepowa ist als fromm dargestellt (S. 220 f.).

[61] Ebd. S. 45 / Akunin (2006, S. 229).

[62] Ebd.

[63] Акунин (2003, B. 2, S. 480) / Akunin (2006, S. 678).

[64] Ebd. S. 552 / S. 649.

schenkt, womit er mithilfe des Erzähltextes als O-Yumi dechiffriert werden kann; das zweite Haiku erwähnt den bereits verstorbenen Baum (auch nach dem [angeblichen] Tod bleibt die junge Frau schön), im letzten Dreizeiler verbrennt die verstorbene Pflanze, wird zu Kohle und verwandelt sich mit der Zeit in einen Diamanten – die Erleuchtung.[65] Die Erkenntnisse, zu denen Fandorin mit O-Yumis Hilfe kam, enden nicht mit ihrem Sterben. Im Gegenteil, erst nach ihrem vorgespielten Tod geht er diesen zeitaufwendigen und langen Weg zu seiner eigenen Erleuchtung, also ist auch für ihn, wie für Siddharta, der Baum bzw. sein Tod ein Symbol dafür. Die buddhistische Erkenntnis bleibt ihm aber letztlich wie O-Yumis Geheimnis für immer verschlossen, er ist (und bleibt) verblendet:

(17) На синем небе	Am blauen Himmel
Попробуй-ка разгляди	Findet man ihn nicht so leicht,
Синюю звезду.[66]	Einen blauen Stern.

Den blauen Stern, die Weisheit, dem er in seinem Traum näher kommt (S. 203), erkennt er nicht am blauen Himmel seiner bereits bestehenden Prinzipien, Vorstellungen und Erfahrungen. Fandorin ist geblendet von der westlichen (christlichen) dualistischen Vorstellung von der menschlichen Existenz, in der Körper und Seele präsent sind, in der man Angst vor dem Tod hat. Die ‚Verblendung' durch anerzogene Maximen verhindert das Beschreiten des Weges zum Erlangen eines höheren Bewusstseins. Das buddhistische Motiv des Nicht-Sehens bzw. der Verblendung wird in den Haiku zweimal aufgegriffen. Dabei sind mehrere Deutungen dieser Blindheit möglich: Der Erzählteil bietet den Bezug zum Nicht-Erkennen einiger Fakten. Für das Geschehen um ihn herum ist der Protagonist blind, bei den Ermittlungen werden geheime Schriftstücke gefunden, ihm fällt der Schleier von den Augen und er erkennt den wahren Feind: Bullcocks. Doch er irrt sich am Ende doch:

(18) Ты правда хочешь,	Sag, willst du wirklich,
Чтоб однажды пелена	Daß sie dir von Augen fallen,
Упала с глаз?[67]	Die Schuppen?

Auch blendet er die Tatsachen aus, die beweisen könnten, dass Rybnikow sein Sohn ist. Damit wird symbolisch einmal mehr angezeigt, dass ihm die buddhistische Weisheit verborgen bleibt.

Die ‚kleine' weltliche, menschliche Weisheit zu erlernen bedeutet, der Atemtechniken, Kampfkünste und außergewöhnlicher Ausdauer mächtig zu werden, wohingegen die ‚große' ungreifbare Weisheit der völligen Hingabe lehrt, unter Aufhebung der Unterscheidung von Gut und Böse letztendlich zur Erlösung innerhalb eines Lebens vorzudringen. Erast lehnt sie bewusst ab und behält die Vorstellung der klaren Trennung in Binaritäten.

---

[65] Das Wagensymbol kommt in verschiedenen Formen in den Haiku vor und impliziert das buddhistische Grundsymbol – das Rad.

[66] Ebd., S. 449 / S. 612.

[67] Ebd., S. 347 / S. 516.

Diese Weisheiten sind das dritte Element neben dem Brief und dem tombo-Haiku, das Vater und Sohn nach 27 Jahren zusammenführt. 1905 treffen sich in St. Petersburg zwei Fandorins, der alte ‚weltliche‘ und der junge ‚außerweltliche‘, der seinem Weg treu ist, beide Tambas Schüler und beide Meister ihrer Weisheit.

Fazit

Haiku spielen in dem Roman „Das Diamantfahrzeug“ eine wesentliche Rolle. Das zentrale Kurzgedicht der Dichterin Chiyo–Ni erweist sich als Schlüssel zum Romanrätsel um die Figuren Fandorin und Rybnikow. Die Haiku bereichern die Prosapassagen, in dem sie die wichtigsten erzählten Details fokussieren und somit die Aufmerksamkeit des Lesers auf dieses Detail lenken. Ihre melancholische Stimmung fungiert auch als komprimierte Verweise auf den inhaltlichen Verlauf. Gleichzeitig bilden die Haiku die Meta-Ebene des Romans und untermalen mit ihrer Struktur einen bedeutsamen philosophischen buddhistischen Grundgedanken des Romans: die Ganzheit der Welt, in der Gut und Böse, Tag und Nacht ohneeinander nicht existieren: wie die einzelnen Zeilen eines Haiku eng miteinander verbunden sind und ihre Wirkung erst durch ihr Zusammenspiel empfunden werden kann.

Durch ihre Ähnlichkeit zu Mantras verleihen Haiku dem Werk eine meditative Atmosphäre, rücken den Inhalt in den Hintergrund. Haiku sind eine Ruheoase, die die Möglichkeit bietet, das Gelesene zu verinnerlichen, über die Geheimnisse zu rätseln und sich auf das nächste Kapitel vorzubereiten. In ihnen spiegeln sich einige Motive buddhistischer Lehre wider, womit ihre Bedeutung für den Roman betont wird.

Dabei muss abschließend jedoch angemerkt werden, dass viele Haiku im Roman keine Ähnlichkeit zum traditionellen Vorbild aufweisen und durch ihren abgeschlossenen, oft ironischen Charakter als eine westliche Parodie auf die japanischen Dreizeiler angesehen werden können – der Westen kommt nicht weiter, als bis zur Imitation des Ostens. Aber auch diese besondere Erscheinung unterstreicht einen grundlegenden Gedanken der gesamten Romanreihe: das Ineinanderfließen westlicher und östlicher Traditionen.

Literatur

Акунин, Б. (2000): Коронация, или Последний из романов. М.

Акунин, Б. (2001): Любовница смерти. М.

Акунин, Б. (2001): Любовник смерти. М.

Акунин, Б. (2003): Алмазная колесница. Т.1/2. М.

Акунин, Б. (2010): Весь мир театр. М.

Акунин, Б. (2012): Чёрный город. М.

Акунин, Б. / Вайль, П. / Адабашьян, А. (2002): Эраст Фандорин. // [Интервью] Радио Свобода, 1.01: http://www.svoboda.mobi/a/24204521.html (20/01/2016).

Бейли, Г. (2010): Забытый язык символов. [Перевод: Петровская, И.]. М.

Воложин, С. (2012): Об «Алмазной колеснице». Переиначивая Циплакова. Предвзятость. Журнал «ЛИКБЕЗ» № 85. http://www.promegalit.ru/public/4637_semen_volozhin_ob_almaznoj_kolesnitse_pereinachivaja_tsiplakova_ob_akunine__predvzjatost.html (26/01/16).

Долин, А. (2009): Шедевры японской классической поэзии. М.

Дэвис, Х. (2013): Мифы и легенды Японии. [Перевод Сидорова, О.]. Екатеринбург.

Кудрявцева, Т. (2008): Новейшая немецкая поэзия (1990е–2000е г.). М.

Ранчин, А. (2004): Романы Бориса Акунина и классическая традиция: повествование в 4-х главах с преуведомлением, нелирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. 67 (2004). 140-160.

Сорокин, С. (2011): Бинарность Фандорина, или пересечение восточной и западной традиций в контексте «фандоринского цикла» Б. Акунина. // Ярославский педагогический вестник. 1 (2011). 264-268.

Торчинов, Е. (2000): Введение в буддологию: курс лекций. СПб.

Торчинов, Е. (2005): Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. 4-е изд. СПб.

Уильямс, Ч. (2011): Китайская культура: мифы, герои, символы. [Перевод: Федоров, С.]. М.

Циплаков, Г. (2001): Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста Фандорина: [О цикле романов Б.Акунина] // Новый мир. 11 (2001). 159-181.

Чхартишвили, Г. / Рубинштейн, Л. (2000): Человек проекта Григорий Чхартишвили // [Интервью] Итоги 18.01.: http://www.guelman.ru/culture/reviews/2000-01-22/rubinstein (17/04/2016).

Akunin, Boris (2006): Die Diamantene Kutsche. Berlin.

Cheaurè, Elisabeth (2009): Russland im Strudel des Verbrechens und nationale Identität in Krimis von Boris Akunin. In: Korte, B. / Paletschek, S. (Hgg.): Geschichte im Krimi. Köln / Weimer / Wien. 183-205.

Fischer-Schreiber, Indrid (1986): Lexikon der östlichen Weisheitslehren. Bern / München / Wien.

Hasumi, Toshimitsu (1986): Zen in der Kunst des Dichtens. Bern / München / Wien.

Langer-Kaneko, Christiane (1986): Das reine Land. Zur Begegnung von Amida-Buddhismus und Christentum. Leiden.

Reich, Annika (2000): Was ist Haiku? Zur Konstruktion der japanischen Nation zwischen Orient und Okzident. Hamburg.

Schönbein, Martina (2001): Jahreszeitmotive in der japanischen Lyrik. Zur Kanonisierung des kidai in der formativen Phase des haikai im 17. Jahrhundert. Wiesbaden.

Schmidt-Glintzer, Helwig (2014): Der Buddhismus. München.

Tworuschka, Udo (1985): Die vielen Namen Gottes. Weltreligionen heute. Gütersloh.

Weber, Claudia (2002): Die Lichtmetaphorik im frühen Mahayana-Buddhismus. Wiesbaden.

Zink, Andrea (2006): Spiel mit der Geschichte. Die Krimis von Boris Akunin. In: Osteuropa. 9 (2006). 109-120.

Franziska Bergmann (Trier)

Zur Produktivität eines kulturvergleichenden Ähnlichkeitsdenkens. Yoko Tawadas lyrischer Text „Die Orangerie“

Yoko Tawadas lyrischer Text „Die Orangerie“, 1997 in ihrem buchkünstlerisch konzipierten Band „Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden“ erschienen, lässt sich als Kulturvergleich in literarischem Gewand beschreiben; ein Vergleich, den die Autorin dazu nutzt, auf unerwartete Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Kulturräumen, darunter dem ostasiatischen und dem westeuropäischen Kulturraum, aufmerksam zu machen.

Bevor ich diese These im Folgenden detaillierter darlege, möchte ich eingangs kurz die wesentlichen formalen Gestaltungsmittel von „Die Orangerie“ erläutern: Es handelt sich um einen lyrischen Text, der kein Metrum und nur wenige Reime verwendet und sich an die Sprache eines Prosatextes annähert. Dennoch ist der Text durch seine grafische Gestaltung, sein hohes Maß an Assoziativität und die evozierte Stimmung, in der keine „Geschichte erzählt […] oder dramatisch [dargestellt wird], sondern [die] Ich-Ausdruck“[1] der Sprecherin ist, als lyrischer Text erkennbar. Besonders auffällig ist seine Länge (sechs Abschnitte bestehend aus 35-61 Versen), die in starkem Kontrast zu den kurz gehaltenen Versen steht. Während der Textumfang, gepaart mit einer Vielzahl von obskuren Bildern, die assoziativ miteinander verknüpft und auf den ersten Blick nur schwer zu entziffern sind, die Leserinnen und Leser vor erhebliche Herausforderungen stellt, ermöglicht die Kürze der Verse indessen einen ersten interpretatorischen Zugang zu „Die Orangerie“. Die kurzen Verse nämlich lenken unsere Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf spezifische Signalwörter, über welche sich die zentralen Isotopien des Gedichtes eruieren lassen. Diese Bedeutungskomplexe werden größtenteils über die Zuordnungen zu unterschiedlichen, vor allem westeuropäischen und ostasiatischen Kulturräumen generiert. Wie nun im Rahmen meiner Lektüre zu zeigen sein wird, zielt Tawada darauf ab, überraschende Ähnlichkeiten zwischen diesen heterogenen Kulturräumen herauszustellen.

Mit der Frage nach Ähnlichkeitsrelationen setzt Tawada eine Denkfigur ein, die jüngst in den Kulturwissenschaften als erkenntnisleitendes Paradigma etabliert wird. Bhatti et al. betonen, dass sich ‚Ähnlichkeit‘ gerade im Kontext „ak-

---

[1] Müller (2011, S. 68).

tueller Diskussionen über Kulturkonzepte, Inter- und Transkulturalität" als „innovatives Konzept"[2] erweist, denn es kann

> die bekannten Oppositionen wie etwa die von Homogenität und Heterogenität oder auch Identität und Alterität ablösen oder ergänzen [...]. [Es] wirkt als Korrektiv in beide Richtungen, sowohl gegen Prozesse der Alterisierung als auch gegenüber einer gewaltsamen Homogenisierung des Eigenen und der Ausbildung einer hegemonial verpflichteten Identität. Ähnlichkeit ist [...] ein Konzept, das es erlaubt, eine Vielzahl von kulturellen Praktiken [...] angemessen zu erkennen und zu analysieren.[3]

Gerade diese Möglichkeit eines gegen dualistische Muster der Weltwahrnehmung aufbegehrenden Kulturvergleiches, in dem es weder um scharfe Grenzziehungen noch um Vereinheitlichungen geht, macht Tawada in „Die Orangerie" produktiv. Das Denken in Ähnlichkeiten erlaubt es ihr, Berührungspunkte zwischen verschiedenen Kulturen zu ermitteln, ohne dabei kulturspezifische Eigenschaften aus dem Blick zu verlieren. Bemerkenswert ist, dass sich Tawada mittels dieser Suche nach Ähnlichkeitsbeziehungen in zweierlei Hinsicht gegen tradierte europäische Denkmuster wendet: Zum einen ermöglicht ihr der differenzierte Blick auf Kulturen, ein universalistisch-europäisches Denken zu hinterfragen, indem spezifische westeuropäisch-kulturelle Phänomene aus einer relativierenden Perspektive betrachtet werden. Zugleich wendet sich Tawada, wie ich im Fazit meines Beitrags ausführen möchte, mit der Privilegierung der Kategorie der Ähnlichkeit gegen die europäische Norm des Rationalismus und rehabilitiert indessen ein Paradigma, das seit dem Aufkommen der Neuzeit als Charakteristikum einer vormodernen bzw. primitiven Episteme verunglimpft wurde.[4]

Die poetische Umsetzung eines Ähnlichkeitsdenkens als Instrument des Kulturvergleichs geschieht in „Die Orangerie" mithilfe einer ausgeprägten Leitmotivtechnik; und dabei insbesondere unter Rückgriff auf zahlreiche Dingmotive. Dadurch stellt Tawada Zusammenhänge auf assoziative Weise zwischen den zunächst divergent erscheinenden Isotopien Westeuropa und Ostasien her, wobei diesen beiden Hauptisotopien zudem die semantischen Gegensatzpaare von Fremdem versus Eigenem, Exotischem versus Alltäglichem, Sakralem versus Profanem und Modernem versus Archaischem zugeordnet sind.

Das Leitmotiv ‚Orange'

Das bestimmende Leitmotiv, das die Isotopie Westeuropa mit der Isotopie Ostasien verbindet, bildet in Tawadas Text der Begriff ‚Orange' in seiner Doppelbedeutung, mit der einerseits eine spezifische Zitrusfrucht, andererseits die intensive Farbgebung eben jener Zitrusfrucht gemeint sein kann. Diese Leitmoti-

[2] Bhatti / Kimmich / Koschorke / Schlögl / Wertheimer (2011, S. 233).

[3] Ebd., S. 247.

[4] Vgl. ebd., S. 236.

vik antizipieren zunächst mehrere paratextuelle Signale: So ist nicht nur eine diesem Wort semantisch nahestehende Überschrift gewählt („Die Orangerie"), sondern die ‚Orange' wird zugleich auch durch die im Titel des Bandes genannten Mandarinen sowie durch die Bilder des Bandes aufgerufen, indem die Bilder ausschließlich in orange oder grün gehalten sind und damit farblich auf Orangen bzw. andere Agrumen und das Laub ihrer Bäume verweisen.

Unbestreitbar klingt die Frage nach dem Verhältnis von Kulturen zueinander bereits in dieser Leitmotivik assoziativ an. Orangen lassen sich bekanntlich als Dinge bezeichnen, die über eine lange Geschichte der Wanderung von der asiatischen hinein in die europäische Kultur verfügen und aufgrund ihrer mythischen Bedeutung als goldene Äpfel der Hesperiden zum populären Gegenstand von bildender Kunst, Literatur und Landschaftsarchitektur wurden. Neben dem symbolischen Gehalt von Zitrusfrüchten, den Tawada im Titel des Bandes aufruft („Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden"), sind Orangen zuvörderst auch ein Sujet des Exotismus und damit eines kulturvergleichenden Diskurses, der maßgeblich über ein Differenzdenken operiert und in dessen Rahmen bestimmte fremde Kulturen in verklärend-verdinglichender Weise als begehrenswerter Gegenpol zur eigenen Kultur stilisiert werden. In ihrer Exzeptionalität, dem „starken Duft der Blüten, d[er] intensive[n] Farbe von Früchten und Laub"[5] scheint sich diese ersehnte Alterität des Exotischen in Orangenbäumen und anderen Zitruspflanzen in besonderer Weise zu materialisieren. Deshalb stellten Zitruspflanzen, die vermutlich erstmals durch Alexander den Großen von ihrem Ursprungsland China aus nach Europa gelangten, vor allem im 17. und 18. Jahrhundert ein verbreitetes Faszinosum im europäischen Kulturraum dar.[6] Der exotistische Kult um Agrumen ging so weit, dass ihre kostspielige Aufzucht in Orangerien zu einem substanziellen Bestandteil aristokratischer Gartenbaukunst wurde.[7]

Indem Tawada ihren Text nun mit „Die Orangerie" betitelt, ruft sie einen Ort auf, an dem die Lust an Zitrusfrüchten – mit ihren sinnlichen Reizen „das rauschhafte Gefühl des Südens"[8] vermittelnd –, materiellen Ausdruck findet und der – freilich unter westeuropäischer Definitionsmacht – als Bindeglied zwischen unterschiedlichen Kulturräumen, Norden und Süden sowie Westen und Osten fungiert. Zugleich verweist die zentrale Leitmotivik des Textes auf eine lyrische Tradition, denn die Popularität der Agrumen spiegelt sich vielfach in der Dichtung des 18. Jahrhunderts wider, darunter in dem prominenten Lied „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn", das Goethe seiner Mignon-Figur in „Wilhelm

---

[5] Gröschel (2004, S. 10).

[6] Vgl. ebd.

[7] Vgl. ebd., S. 8 f.

[8] Richter (2009, S. 112).

Meisters Lehrjahren“ in den Mund legt.[9] Tawada schreibt sich entsprechend in diese Dichtungstradition mit ihrem bestimmenden Gegenstand, d.h. den Zitrusfrüchten, ein, verfolgt aber, wie an späterer Stelle meiner Ausführungen zu zeigen sein wird, eine exotismuskritische Stoßrichtung.

Relativierung des Exotischen

Das assoziative Feld, das mit dem Titel um den zweideutigen Begriff ‚Orange‘ eröffnet wird, setzt das lyrische Ich unmittelbar zum Auftakt des ersten Abschnitts mit der Frage „Woher kenne ich diese Farbe?“[10] fort. Dabei wird die Position des lyrischen Ichs als eine – zumindest temporär – zwischen den Kulturen stehende markiert, denn in der diegetischen Gegenwart des Gedichtes befindet sich die Sprecherin in der ihr angestammten Stadt Hamburg, ihre Gedanken sind jedoch von Erinnerungen an eine kurz zuvor unternommene Südostasien-Reise durchzogen. Dass die Frage nach der Farbe, die die kulturvergleichenden Beobachtungen und Überlegungen des lyrischen Ichs auslöst, in Zusammenhang mit dem Titel „Die Orangerie“ gebracht werden kann, indiziert das Demonstrativpronomen, welches seiner grammatikalischen Funktion nach in der Regel auf das im Text vorangehende Bezugswort, hier also den Titel, zurückverweisen würde. Zugleich fällt dem Demonstrativpronomen eine vorwegnehmende Aufgabe zu, denn in den folgenden Versen wird eine Blickbewegung des lyrischen Ichs durch ein Fenster auf eine schneebedeckte Straße mit einem Müllwagen beschrieben. Die Farbe der Uniform, welche die Müllmänner tragen, ruft beim lyrischen Ich augenblicklich Erinnerungen an die Gewänder buddhistischer Mönche wach, welche das lyrische Ich in Thailand gesehen hat. Was Tawada mit ebenjener assoziativen Verknüpfung von deutschen Müllmännern und buddhistischen Mönchen leistet, ist eine ungewöhnliche Analogisierung zweier Sphären. Aus westeuropäischer Perspektive scheinen diese üblicherweise scharf voneinander getrennt zu sein: Stehen die Müllmänner für etwas Bekanntes, Alltägliches, Profanes und Modernes, verkörpern die Mönche indessen das Exotische, Sakrale und Archaische.

Dass es Tawada mit dieser Ineinssetzung vorwiegend um die Relativierung exotisierender Wahrnehmungsmuster westeuropäischer Provenienz geht, zeigt sich in der Betonung der Signalfarbe Orange, die das lyrische Ich zuallererst als ähnlichkeitsstiftendes Element zwischen Mönchen und Müllmännern registriert. Der Exotismus nun zeichnet sich dadurch aus, „tatsächlichen oder vorausgesetzten Elementen einer fremden [zumeist außereuropäischen, F.B.] Kultur“[11] eine

[9] Vgl. zum Orangeriekult in der Dichtung und Kultur des 18. Jahrhunderts: Birgfeld (2003, S. 139 ff.).

[10] Tawada (2003, S. 29).

[11] Köhler (2006, S. 102).

außergewöhnliche sinnliche Dimension zu verleihen. Dabei erscheint das Exotische vor allem in eskapistisch-zivilisationsmüden Imaginationen des 19. Jahrhunderts als etwas Befreiendes; als etwas, das die Rehabilitation der infolge der abendländischen Modernisierungsprozesse verkümmerten Sinne verspricht. Bernhard Waldenfels' phänomenologisch fundierter Begriff des ‚Fremden' lässt die europäischen Projektionen, in denen man die intensive sinnliche Wirkung des Exotischen betont, plausibel werden: Das Fremde, das sich im Exotischen zu manifestieren vermag, ist das, was aus dem Rahmen gewohnter Wahrnehmungsmuster fällt; es tritt als Störung und Abweichung der eigenen Ordnung in Erscheinung und ist Waldenfels zufolge wesentlicher Bestandteil sinnlicher Erfahrung.[12] Das Fremde, so schreibt Waldenfels in seiner Schrift „Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden", „[appelliert] an unsere Sinne",[13] es zieht die Aufmerksamkeit auf sich, „[w]em etwas auffällt, der weiß nicht im Voraus, womit oder mit wem er es zu tun hat. Das Aufmerken ist bereits eine erste Antwort auf Fremdes".[14] Hinsichtlich von „Die Orangerie" ist bemerkenswert, dass das lyrische Ich im ersten Abschnitt die Verheißung intensiver sinnlicher Erfahrung, die im Rahmen exotistischer Diskurse auf das Fremde projiziert wird, just nicht allein den buddhistischen Mönchen mit ihren einprägsam gefärbten Gewändern attestiert, sondern sie in analoger Weise auch den Hamburger Müllmännern zuschreibt; d.h. das lyrische Ich operiert hier mit einem verfremdenden Blick im Wortsinn, der auch die Müllmänner zu einem phänomenalen Spektakel bzw. aisthetischen Ereignis stilisiert.

Ein Denken in Ähnlichkeiten ermächtigt die Sprecherin in „Die Orangerie" also dazu, die Alterität des Fremden zu relativieren, indem mit dem Exotischen vergleichbare Phänomene sensueller Intensität im europäischen Alltag identifiziert werden. Exotik, so führt es das lyrische Ich in seiner kulturvergleichenden Betrachtungsweise vor, erweist sich nicht als genuines Merkmal des außereuropäischen Fremden, sondern entsteht in Abhängigkeit von einer spezifischen Wahrnehmungsdisposition; Exotik ist mithin nichts anderes als das Resultat einer alterisierenden Zuschreibungspraxis.

In den weiteren Versen des ersten Abschnitts wird deutlich, dass die visuell-farblichen Reize der Kleidung für das lyrische Ich nur den Ausgangspunkt bilden, um noch mehr Berührungspunkte zwischen deutschen Müllmännern und buddhistischen Mönchen in Thailand herauszustellen. Auch die Tätigkeiten des Sammelns, im Falle der Müllmänner das Einsammeln von Müllbeuteln, im Falle der Mönche das Sammeln von Almosen, werden in ein Ähnlichkeitsverhältnis zueinander gesetzt:

12 Vgl. Waldenfels (2006).

13 Ebd., S. 9.

14 Ebd., S. 92.

[...]
Die Orangenschale strahlt in der Farbe der Betenden
die uns im Morgennebel besuchen
Um Almosen abzuholen
Wir drücken die weiche Stirn gegen die Erde
Bis ihr Gebet endet
Bis der Müllwagen davonfährt
Ein Motor ahmt das Gebet nach
Der Müllbeutel ist ein Geschenk für die Heiligen
[...][15]

Die beiden Verse „Bis ihr Gebet endet / Bis der Müllwagen davonfährt" brechen mit der Erwartungshaltung der Lesenden: Werden durch den zweiten Vers in überraschender Weise profane Tätigkeiten (der Abtransport von Müll) mit religiösen Riten (dem Sammeln von Almosen) überblendet, zeigen die Verse jedoch in rhetorischer Hinsicht durch den Gebrauch der Anapher einen gewissen Grad an Analogizität der Handlungen an. Zur völligen Kongruenz gelangt der Vergleich von Mönchen und Müllmännern und ihren jeweiligen Tätigkeiten am Ende des ersten Abschnitts in einem semantisch ambigen Vers, in dem es heißt: „Die orangefarbenen Männer holen den Beutel ab". Hier kommt es zur gänzlichen Ununterscheidbarkeit von Müllmännern und Mönchen, denn das Gedicht hat zuvor zwei mögliche Referenzen etabliert, auf die sich der Vers beziehen kann – sowohl Mönche als auch Müllmänner verfügen über die im Vers benannten Merkmale.

Zur Kategorie Abfall und die europäische Ordnung der Dinge

Dient der Vergleich zwischen Müllmännern und Mönchen dem lyrischen Ich vor allem dazu, Ähnlichkeiten zwischen der deutschen und thailändischen Kultur zu registrieren und mithilfe der Analogisierungen zugleich den wirkmächtigen Alteritätsdiskurs des Exotismus abzuschwächen, beobachten Genz und Adachi-Rabe[16], dass Tawada im Zusammenhang mit ihrer kulturkomparatistischen Perspektive auch nach Unterschieden zwischen westeuropäischen und ostasiatischen Lebensweisen fragt. So bereitet das Gedicht von dem Motiv Müllmänner ausgehend und dem Assoziationsgesetz der Kontiguität[17] folgend das semantische Feld um die Kategorie Abfall im ersten Abschnitt vor und erweitert dieses assoziativ in den späteren Abschnitten, insbesondere in Abschnitt vier. Abfall, das zeigt die Lektüre von „Die Orangerie", wird dabei als Produkt einer spezifisch westeuropäischen Ordnung der Dinge verhandelt; einer Ordnung, die Müll

[15] Tawada (2003, S. 29 f.).
[16] Genz / Adachi-Rabe (2014, S. 10).
[17] Vgl. Blumenthal (1983, S. 12).

zum profan-abjekten Anderen werden lässt und die das Gedicht kritisch kommentiert.

Müll „gab es in früheren Zeiten“, wie Genz und Adachi-Rabe festhalten, „so gesehen kaum, sondern alte Dinge hatten als Recyclingmaterial ebenfalls ihren Wert.“[18] Müll als „nutzloses Endprodukt“[19] ist eine europäische Erfindung des 19. Jahrhunderts. Dass es Tawada dezidiert um die Aufwertung der negativ konnotierten Kategorie Abfall geht, wird durch eine Passage im ersten Abschnitt des Gedichtes angedeutet, in der das lyrische Ich über den Status von Orangenschalen reflektiert und sich mit folgendem Appell an eine Orange mit ihrer Schale wendet:

> Die Schale einer Frucht
> Die nicht geschält werden will
> [...]
> Bleib’ ungeschält!
> Deine Schale ist Obst wert[20]

Die imperativische Wendung „Bleib’ ungeschält!“ wertet die Orange und ihre Schale zunächst insofern auf, als das lyrische Ich den Dingstatus der Frucht mithilfe einer personifizierenden Adressierung und damit die konventionelle europäische Dichotomie von belebtem Subjekt und unbelebtem Objekt aufgibt. In dem Apell kommt überdies zum Ausdruck, dass es die Trennung von Schale und Frucht ist, die die Schale zum Abfallprodukt macht.[21] Durch die verfremdete Redewendung „Deine Schale ist Obst wert“ jedoch, in welcher das Wort „Gold“ durch das Wort „Obst“ ersetzt wird, insistiert das lyrische Ich auf dem Eigenwert der Schale.

Die Relativität kultureller Ordnungs- und Werteschemata, welche das lyrische Ich in dieser Passage am Beispiel des prekären Status der Orangenschale thematisiert – die aufgrund ihrer intensiven Farbgebung ein begehrtes Objekt ist, solange sie an der Frucht haftet, durch die Trennung von der Frucht aber zu Müll, zu Schmutz und damit zu ‚Materie am falschen Platz‘[22] wird, wie es bei Mary Douglas heißt – vertieft Abschnitt 4 weiter. Dort heißt es:

> Heute schon wieder
> Die Mülltonne ist vollgestopft
> Mit Geldscheinen
> Dieser Hundertmarkschein
> Ist er heute, hier, jetzt noch gültig?
> Der Schein trügt[23]

---

[18] Genz / Adachi-Rabe (2014, S. 10).

[19] Ebd.

[20] Tawada (2003, S. 29).

[21] Vgl. Genz / Adachi-Rabe (2014, S. 10).

[22] Vgl. Douglas (2003, S. 41).

[23] Tawada (2003, S. 34).

Bemerkenswert ist in dieser Versgruppe die assoziative Fortführung der Formulierung „Deine Schale ist Obst wert“ aus dem ersten Abschnitt. Damit beginnt das lyrische Ich eine neue Hierarchie der Dinge zu etablieren. Diese Hierarchie widerspricht insofern konventionellen symbolischen Klassifikationssystemen, als das Wort Obst in der genannten Formulierung an die Stelle des Goldes tritt und dadurch eine beträchtliche Aufwertung erfährt. Die zitierte Versgruppe aus Abschnitt 4 zeigt nun, dass Kostbares – in diesem Fall Zahlungsmittel (Gold bzw. Geld) – im Gegenzug zu Abfall degradiert wird. Bei der Strategie der Umwertung, in deren Rahmen Wertloses plötzlich als wertvoll, Wertvolles plötzlich als wertlos erscheint, bleibt es indessen nicht. Vielmehr machen die folgenden Verse „Dieser Hundertmarkschein / Ist er heute, hier, jetzt noch gültig? / Der Schein trügt“ auf die prinzipielle Arbitrarität westlicher Klassifikationsschemata aufmerksam. So verweisen die deiktischen Begriffe „heute, hier, jetzt“ in dem mittleren der drei Verse darauf, dass Geldscheine als solche nicht über einen substanziell absoluten Wert verfügen, sondern dass ihre Bewertung historisch und kulturell variabel ist und, wie überdies das ambige Substantiv in „Der Schein trügt“ indiziert, die Bedeutung eines Zahlungsmittels qua kultureller Setzung nur auf seiner Oberfläche entsteht.

Das Dingmotiv des Tuchs

Die Variabilität der Bedeutung, die Objekte je nach kulturellem Kontext annehmen können, wird auch an anderen Stellen von „Die Orangerie“ behandelt. Während über das semantische Feld des Mülls, in dessen Rahmen sich das lyrische Ich mit dem Status von Orangenschalen und Zahlungsmitteln auseinandersetzt, vor allem auf kulturelle Unterschiede hingewiesen wird, nutzt Tawada das Dingmotiv des Tuchs dazu, Ähnlichkeiten und Differenzen von Kulturen als bisweilen eng beieinanderliegende Phänomene zu betrachten.

In assoziativer Kontiguitätsbeziehung zu den Mönchsgewändern stehend, die im ersten Abschnitt Erwähnung finden, greift das lyrische Ich das Dingmotiv des Tuches in Abschnitt 3 ausführlich auf:

> Ein Tuch
> Eine Türkin trägt es als Kopftuch
> Der Wind nimmt es mit
> Und legt es auf den Unterleib eines Kreuzes
> Das Leinwandtuch
> Wenn es im Kino dunkel wird
> Verläßt das Kreuz
> Und fliegt in die Küche hinein
> Das Wischtuch
> Das den Wunsch des Schmutzes
> Vom Tisch aufnimmt
> Draußen unter der Mittagssonne
> [...]

Kinder gehen barfuß die Mauer des Tempels
entlang
[...]
Ihre Körper sind eingewickelt
In orangefarbenen Tüchern
Der Tempeldienst in Thailand
Die Bundeswehr in Deutschland
Wie wär's, wenn alle Soldaten
Orangefarbene Tücher als Uniform hätten?
Mit einem einzigen Tuch den Leib bekleiden
Ein Tuch, ein prächtiges Abendkleid
Mit Säumen und Versäumen
Ein Tuch, ein Fetzen, das den Hals des Bettlers
wärmt
ein Tuch, ein roter Sari
[...][24]

Was in dieser Versgruppe beschrieben wird, ist die Wanderung eines Tuchs durch völlig unterschiedliche Kontexte und Kulturräume. Suggeriert wird, dass es sich bei dem Tuch um ein und dasselbe Objekt handelt („Der Wind nimmt es mit [...] / Und fliegt in die Küche hinein"), doch ist es je nach Szenerie in einen variablen Funktions- und Bedeutungszusammenhang eingelassen. Eine signifikante Rolle für die vorliegende Untersuchung spielt insbesondere die Versfolge: „Ein Tuch / Eine Türkin trägt es als Kopftuch / Der Wind nimmt es mit / Und legt es auf den Unterleib eines Kreuzes". Mittels der Figur der Türkin, die Tawada im Sinne eines pars pro toto für muslimische Frauen aufruft, wird das Tuch zunächst in einem islamischen Kontext situiert, anschließend in einen durch das Kreuz indizierten christlichen Zusammenhang verlagert. Die gegen semantische Regeln verstoßende Formulierung „Unterleib eines Kreuzes" verweist implizit darauf, dass es sich bei dem Kreuz um ein Kruzifix handelt und dass sich das Tuch eigentlich, wie es in der künstlerischen Darstellung des gekreuzigten Jesus üblich ist, über dessen Genitalbereich legt.

Die kulturvergleichende Perspektive, die das Gedicht durchzieht, kommt in den vier Zeilen insofern zum Ausdruck, als das Tuch gerade in seiner Nutzung als Kopfbedeckung für muslimische Frauen in den vergangenen Dekaden zum Gegenstand erhitzter Debatten im westeuropäischen Raum um vermeintlich unüberwindbare Differenzen zwischen islamisch und christlich bzw. laizistisch geprägten Kulturen geworden ist. Zeichnet sich in den Diskussionen die Tendenz ab, das Kopftuch als Symbol für weibliche Unterdrückung im Islam zu deuten, so entkräftet das Gedicht diese Position, indem es darauf verweist, dass Tücher auch im Christentum dazu genutzt werden, bestimmte Zonen an Körpern – die durchaus auch zu einem männlichen Körper gehören können – zu bedecken.

Tawada geht es entsprechend um die Privilegierung einer Sichtweise, die sich vor allem auf kulturverbindende, nicht aber auf kulturseparierende Elemente

[24] Tawada (2003, S. 32 f.).

konzentriert. Formal manifestiert sich dieses Paradigma in zweierlei Hinsicht: Zum einen dient das Tuch in seiner poetischen Funktion als Dingmotiv gewissermaßen als Bindeglied, welches heterogene Kontexte – vom Tragen des Kopftuchs über die Verhüllung von Jesu Unterleib und den roten Sari bis hin zum orangefarbenen Gewand buddhistischer Kinder – miteinander verkettet. Zum anderen verweist das Stilmittel des Enjambements, durch das an mehreren Stellen die Versgrenzen überschritten werden, auf Momente der Diffusion, der Unabgeschlossenheit und des Ineinanderfließens.

Werden hier sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene Prinzipien von Kohäsion und Kontiguität[25] akzentuiert und als zentrale Kategorien eines Ähnlichkeitsdenkens in Hinsicht auf eine kulturvergleichende Perspektive nutzbar gemacht, so radikalisiert Tawada eine derartige Betrachtungsweise im finalen Abschnitt ihres Textes.

Zunächst greifen die ersten und letzten drei Verse des Abschnitts die Motivik um Müllmänner und Mönche aus Abschnitt 1 wieder auf und schaffen somit eine doppelte Rahmung, in welche erstens die restlichen Abschnitte von „Die Orangerie" (also die Abschnitte 2-5), zweitens die restlichen Verse des sechsten Abschnitts eingelassen sind. Anders als in Abschnitt 1 indessen bilden Müllmänner und Mönche nun nicht mehr zwei geografisch weit voneinander entfernte Personengruppen, die lediglich über die Farbe ihrer Bekleidung miteinander in Bezug gesetzt werden. Vielmehr treffen sie hier räumlich aufeinander – und das bezeichnenderweise in einer Orangerie, jenem Ort also, der in seinem Namen sowohl die Farbe der Bekleidung von Müllmännern und Mönchen in sich trägt als auch realhistorisch im 17. und 18. Jahrhundert dazu diente, Süden und Norden bzw. Westen und Osten auf engstem Raum zusammenzuführen.

Bemerkenswert ist der Vers, der auf die ersten drei Verse von Abschnitt 6 folgt, denn hier wird um die Thematik Traum ein neues semantisches Feld eröffnet, das sich zuvor aus den ungewöhnlichen Gedankengängen des lyrischen Ichs nur indirekt erschließen ließ, nicht aber explizit benannt wurde. Zwar verweist das Demonstrativpronomen „Aus diesem Traum mußte ich erwachen"[26] darauf, dass das lyrische Ich ausschließlich das Zusammentreffen der Müllmänner und Mönche in der Orangerie als Trauminhalt markiert, doch ist dieser Bemerkung aus zweierlei Gründen zu misstrauen: Erstens folgen die Denkoperationen des lyrischen Ichs den gesamten Text über durch die hohe assoziative Dichte, welche eigentlich Disparates auf obskure Weise miteinander verschränkt, weniger einer Alltagslogik als vielmehr einer Traumlogik. Zweitens wäre davon auszugehen, dass sich die auf den Vers nun folgenden Gedankengänge im Wachzustand abspielen, zumal das lyrische Ich von „Aufstehen und kalt duschen"[27] spricht. Stattdessen aber steigert sich die Rätselhaftigkeit der Er-

[25] Vgl. Bhatti / Kimmich / Koschorke / Schlögl / Wertheimer (2011, S. 245).

[26] Tawada (2003, S. 37).

[27] Ebd.

lebensweise der Sprecherin und kulminiert in der Erzeugung surrealistischer Bilder, in der eine Vereinigung nicht zusammengehöriger Objekte stattfindet, wobei das Erleben der Sprecherin von Entindividuierung, Entgrenzung und Angleichung an die Objekte ihrer Beobachtung geprägt ist und die Prinzipien von Konfusion und Diffusion dominieren; besonders drastisch kommt das in der Verwendung der Konjunktion ‚oder' zum Ausdruck, die auf die Unmöglichkeit der Unterscheidung verweist:

> [...]
> Ein kleines Fahrzeug
> Oder ein Fuß mit Motor
> Oder ein Tier mit einem Rad
> Oder vier Beine mit einem Tier
> Oder zwei Räder mit drei Beinen
> [...]
> Ein Mensch oder ich gehen barfuß gedankenlos
> Eine Porzellanschale in der Hand
> Das Gefäß in der Hand
> Das Gefäß für das Überflüssige
> Die Reste, die abfallen
> Wir bitten um das Nutzlose
> [...][28]

Dass das Erleben des lyrischen Ichs auch im vermeintlichen Wachzustand bis zum Schluss des Textes von der Logik des Traums bestimmt ist und sich die Befremdlichkeit der wahrgenommenen Erscheinungen dabei in ostentativ surrealer Weise zuspitzt, lässt sich als Radikalisierung des Prinzips der Ähnlichkeit beschreiben und ist Indiz dafür, dass es Tawada in „Die Orangerie" insgesamt um die Auslotung eines Denkens jenseits eines neuzeitlich-europäischen Rationalitätsdiskurses geht. Indem der Text seine Aufmerksamkeit auf korrespondierende Phänomene unterschiedlicher Kulturen richtet (man denke an die Müllmänner und Mönche, die beide orangefarbene Gewänder tragen und von Haus zu Haus gehen, um Abfälle bzw. Almosen zu sammeln, oder an das Tuch, das in zahlreichen Religionen dazu dient, den Körper zu verhüllen etc.) und dies auf formaler Ebene im Gebrauch von Leitmotiven, Assoziationsketten, Anaphern, Enjambements etc. spiegelt, rehabilitiert Tawada ein Denken, das im europäischen Raum über Jahrhunderte hinweg als primitives Denken diskreditiert wurde. Während sich laut Foucaults „Ordnung der Dinge" mit dem Aufkommen der Neuzeit in Europa die „grausame Vernunft der Identitäten und Differenzen"[29] durchgesetzt habe, wurde ein Denken in Ähnlichkeiten – vorrangig gekennzeichnet durch „Assoziativität und Alogizität"[30] – in die „niedere Sphäre der Unvernunft, [der] Einbildungen und Konfusionen"[31] verwiesen und als primitives bzw. magisches

---

[28] Tawada (2003, S. 38).

[29] Foucault (1974, S. 81).

[30] Strätling (2015).

[31] Bhatti / Kimmich / Koschorke / Schlögl / Wertheimer (2011, S. 239).

Denken etikettiert. Obgleich die Kategorie der Ähnlichkeit also „eher magischen Praktiken verwandt und daher einer vormodernen Episteme zugehörig"[32] zu sein scheint und deswegen dem Außereuropäisch-Primitiven zugeschrieben wurde, sicherten die Kunst (darunter insbesondere in den Schulen der Romantik und des Surrealismus) und einzelne philosophisch-kulturwissenschaftliche Theoriediskurse ihr Überleben im europäischen Raum.[33] Die Produktivität der Kategorie erkannte unter anderem Walter Benjamin in seinen Überlegungen zum sogenannten mimetischen Vermögen, ein Vermögen, das in der Moderne verloren gegangen sei und nur noch als „schwaches Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten"[34] existiere – „das sich allerdings in der Sprache wie in einem großen Speicher der ‚früheren Kräfte mimetischer Hervorbringung und Auffassung' bewahrt habe".[35]

Für Tawada nun erweist sich das Feld der Lyrik aus zweierlei Gründen als privilegierter Ort, um eine kulturvergleichende Perspektive zu entwickeln, der es dezidiert um das Aufspüren von Ähnlichkeiten zwischen unterschiedlichen Kulturen geht: Der in „Die Orangerie" vorgenommene Kulturvergleich vollzieht sich *erstens* just in jenem *Medium*, von dem Benjamin behauptet, dass in ihm die Elemente des archaischen mimetischen Vermögens (d.h. „magische Korrespondenzen ebenso wie das menschliche Vermögen zur Nachahmung, die Fähigkeit etwa, sich der Natur ähnlich zu machen")[36] bis in die Gegenwart hinein überdauert hätten. Während Benjamin die Relikte des mimetischen Vermögens allein im Medium der Sprache lokalisiert, geht Tawada darüber hinaus, indem sie das mimetische Vermögen zwar sprachlich verhandelt (und im Übersetzungsprozess auch in der Sprache sichtbar werden lässt)[37], es aber zugleich für andere Bereiche in Anspruch nimmt; im Falle von „Die Orangerie" nämlich auch für eine kulturvergleichende Perspektive insgesamt. *Zweitens* ist es zudem dezidiert die *Gattung* Lyrik, die im Gegensatz zu anderen Textsorten über ein tendenziell hohes Maß an Assoziativität[38] verfügt und damit jenen Denkoperationen folgt, die auch für das primitive Denken in Ähnlichkeiten kennzeichnend sind. Mithin zeigt Tawada auf, dass die Eigenlogik der lyrischen Form besonders viele Spielräume eröffnet, ein Denken in Ähnlichkeiten zu reaktivieren.[39]

---

32 Ebd., S. 236.

33 Vgl. ebd., S. 238.

34 Benjamin (1980, S. 210).

35 Bhatti / Kimmich / Koschorke / Schlögl / Wertheimer (2011, S. 242).

36 Weigel (2012, S. 137).

37 Vgl. ebd. oder auch Genz / Adachi-Rabe (2014).

38 Im Vergleich dazu andere Textsorten, die eher argumentativ oder narrativ sind.

39 Aus japanologischer Perspektive ließe sich Tawadas Denken in Ähnlichkeiten auch unter Rückgriff auf die Kategorie des ‚mitate-e' untersuchen. Über diese Kategorie führt das USC Pacific Asia Museum aus: „[*M*]*itate-e* [...] literally means ‚look and compare'. This is a category of Japanese art that uses metaphorical images that juxtaposes historical and contempo-

Literatur

Benjamin, W. (1980): Lehre vom Ähnlichen. In: Benjamin, W.: Gesammelte Schriften, Bd. II.1. Herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 204-210.

Bhatti, A. / Kimmich, D. / Koschorke, A. / Schlögl, R. / Wertheimer, J. (2011): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur. 36, 1 (2011). 233-247.

Birgfeld, J. (2003): Von Adels Lust zu Bürgers Nutz. Orangerien im (literarischen) Diskursfeld des 18. Jahrhunderts. In: Landweh, J. (Hg.): Natur hinter Glas. Zur Kulturgeschichte von Orangerien und Gewächshäusern. St. Ingbert. 139-201.

Blumenthal, P. (1983): Semantische Dichte. Assoziativität in Poesie und Werbesprache. Tübingen.

Douglas, M. (2003): Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo. London / New York.

Foucault, M. (1974): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.

Genz, J. / Adachi-Rabe, K. (2014): Übersetzung als po(i)etisches Verfahren: Yoko Tawadas deutsch-japanische Partnertexte „Im Bauch des Gotthards“, „Orangerie“ und „Spiegelbild“. In: Philologie im Netz. 69 (2014). 1-19. http://web.fu-berlin.de/phin/phin69/p69t1.htm (23/08/2015).

Gröschel, C. (2004): Die goldenen Äpfel. Zitrusfrüchte zwischen antikem Mythos, Herrschaftssymbol und bildender Kunst. In: Oberfinanzdirektion Karlsruhe, Staatliche Schlös-

---

rary events and figures, often fusing the religious with the vulgar, the high with the low, added layers of meanings that could be playful, critical or ironical references enjoyed by the educated classes. [...] *Mitate-e* became popular in the Edo period when urban culture blossomed. As the Tokugawa shogunate secured relative peace, the newly established capital Edo (today Tokyo) grew rapidly in population and economic status. The merchant class accumulated wealth but their relatively low social status limited their participation in public affairs. As a result, they looked for outlets in various forms of entertainment, and embraced mitate-e, which allowed the indirect critique of current events and élite culture. The inclusion of witty prose or poems next to images heightened the complex allusions embedded in *mitate-e*. Text could also nuance or disguise the interpretation, further stimulating the viewer or confusing the authorities who regulated mass-produced images. Among the most popular subjects in mitate-e are pairings of courtesans with religious figures such as Daruma [...], the Indian monk who transmitted Chan (Zen in Japanese) Buddhism to China, as seen at the top of this post. The juxtaposition of this ascetic with a courtesan of the pleasure quarters humorously critiqued religion as well as the culture of the ruling samurai class who boasted of their dedication to Zen.“ (USC Pacific Asia Museum; 2014, o.S.)

Dass Tawadas Kulturvergleich zunächst durch das Erkennen *optisch* wahrnehmbarer Ähnlichkeiten (d.h. der Ähnlichkeit, die durch die identische Farbe der Bekleidung zwischen Müllmännern und Mönchen gegeben ist) in Gang gesetzt wird und die Sprecherin dann vor allem Analogien zwischen *Sakralem* und *Profanem* sowie *Archaischem* und *Modernem* herausstellt, deutet auf das Prinzip des ‚mitate-e‘.

Für den Hinweis auf die Kategorie ‚mitate-e‘ danke ich meinem Kollegen aus der Trierer Japanologie Andreas Regelsberger.

ser und Gärten und Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e.V. (Hg.): Der Süden im Norden. Orangerien – ein fürstliches Vergnügen. 2. Aufl. Regensburg. 6-13.

Köhler, K. (2006): Exotismus. In: Trebeß, A. (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Stuttgart / Weimar. 102.

Müller, O. (2011): Einführung in die Lyrik-Analyse. Darmstadt.

Richter, D. (2009): Der Süden. Geschichte einer Himmelsrichtung. Berlin.

Strätling, R. (2015): Die literarische Moderne und ihre Primitiven. Der humanwissenschaftliche Diskurs über primitives Denken und seine poetologischen Parallelaktionen [Rezension]. In: IASL online. http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3854 (08/09/2015).

Tawada, Y. (2003): Die Orangerie. In: Tawada, Y.: Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden. Überarb. Neuaufl. Tübingen. 29-39.

USC Pacific Asia Museum (2014): Mitate-e metaphors in Japanese art. In: https://uscpacificasiamuseum.wordpress.com/2013/07/11/mitate-e-metaphors-in-japanese-art/ (28/01/2016).

Waldenfels, B. (2006): Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M.

Weigel, S. (2012): Suche nach dem E-mail für japanische Geister. Yoko Tawadas Poetik am Übergang differenter Schriftsysteme. In: Gutjahr, O. (Hg.): Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen. 127-143.

„Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche“ – wie reagieren Lyrikerinnen und Lyriker auf die Transformationsprozesse seit 1990? Das interkulturelle und interdisziplinäre Forschungsprojekt soll neue Perspektiven auf die russische wie die deutsche Gegenwartsliteratur eröffnen, fokussiert auf eine literarische Gattung, die traditionell am ehesten und am sensibelsten seismographische Funktionen des Wandels anzeigt: die Lyrik.

Der Band fragt nicht nur nach der Bedeutung der politischen Konstellationen des Umbruchs von Sowjetunion zur Russischen Föderation und der Wende in Deutschland für die Lyrik, sondern bezieht weitere Diskurse mit ein, die im transnationalen Kontext die Gegenwart seit 1990 bestimmen: Gibt es in Russland und Deutschland parallele Entwicklungen? Welche Differenzen prägen die Gegenwartslyrik beider Länder? Welche Auswirkung haben die seit 2000 verstärkt einsetzende Globalisierung und Digitalisierung sowie die ökonomisch und politisch bedingten Krisen auf die Lyrik? Haben die politischen sowie die medialen und technologischen Umbrüche Bedeutung für die Themenwahl, die kommunikativen und ästhetischen Funktionen, die poetischen Verfahren und Strategien? Können für die letzten 25 Jahre poetische und auch poetologisch reflektierte Veränderungen ausgemacht werden?

Die Beiträge des Bandes zeigen, dass die neuere russisch- und deutschsprachige Lyrik eine hochgradige Heterogenität und Ungleichzeitigkeit im Hinblick auf Poetik, Stile und Milieus prägen. Hybridität, Experimente mit Grenzen der Gattungen, Sprachen, Medien oder auch zwischen Soziolekten, Kulturen und sozialen Milieus gehen zusammen mit einem hohen Bewusstsein für die Sprachlichkeit, Diskurszugehörigkeit und Performativität von Lyrik. Politisches Bewusstsein in der Lyrik und Radikalität in Tabubruch und Experimenten mit Genre und Sprache, paradox gepaart mit einem hohen poetischen Traditionsbewusstsein, charakterisieren besonders die russische Lyrik der Gegenwart.

ISBN: 978-3-86688-599-8
ISBN (eBook): 978-3-86688-600-1



Worldwide Distributor:



Verlag Otto Sagner | Digital